BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO IX - NUMERO 6 - AGOSTO 1948

Sommario

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 71.397 - 755.591 — *Redaz. napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli (ore 17-19) — *Redaz. milanese*, presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (tel. 580.705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia: L. 2500 (10 fascicoli mar.-dic. 1948) - Estero: 3750 — Un numero L. 280 - Un numero arretrato il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO IX - NUMERO 6 - AGOSTO 1948

L'immagine filmica

La comprensione del fatto filmico come fatto artistico resta assai difficile a quanti si muovono entro le colonne d'Ercole dell'estetica crociana. Costoro, infatti, finiscono quasi sempre per restringerne la validità anziché svolgerla sulla base delle nuove forme di espressione e dei problemi che esse pongono. Così non appare affatto strano che Cesare Brandi nel suo volume sulla pittura (Carmine o della pittura con due saggi su Duccio e Picasso, *Vallecchi Firenze,* 1947) *neghi l'artisticità del film e che Emilio Cecchi* (Mercurio, *giugno* 1946) *recensendone la prima edizione scrivesse*: « *Circa dieci anni fa, ebbi occasione di interrogare sul cinema Benedetto Croce. Mi rispose,* con qualche mia meraviglia (*la sottolineatura è dell'autore della presente nota*) *che a quella fusione di dramma o racconto e d'immagini visive, non gli pareva potersi negare piena qualità d'arte* ».

L'estetica crociana, ha infatti, tra gli altri, il grande merito di affermare vigorosamente l'unità dell'Arte e, quindi, di porsi di fronte ad ogni opera, anche a quelle realizzate con una tecnica del tutto nuova, senza limitazioni mentali o pregiudizi di sorta. Per il Croce, e ormai dovrebbe essere pacifico per tutti, non si dà giudizio positivo o negativo sull'artisticità di un'attività umana basandosi sulla tecnica: sarebbe come ridurre a un atto pratico o materiale quella che deve essere valutata esclusivamente come attività spirituale.

E' vero che il Brandi ritiene di aver superato l'estetica dell'intuizione-espressione con la sua teoria, derivata dall'esistenzialismo, della costituzione dell'oggetto; *ma, in linea assolutamente generale, appare chiaro come la sua posizione segni una involuzione rispetto a quella del Sartre* (*Jean Paul Sartre,* L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination, *Paris, Gallimard,* 1940) *che, sostenendo in sede psicologica l'*irrealtà *dell'arte,* è *molto vicino alla enunciazione dell'*inattualità *dell'arte fatta dal più conseguente idealismo.*

*Che la complessa tecnica del film si serva anche della riproduzione fotografica dell'*esistente (*uso il termine con cui il Brandi distingue questo dal* reale) *non può avere nessuna importanza ai fini dell'indagine. E tanto meno possono valere gli umori e il disgusto, in parte anche ragionevoli, verso il* cinematografo « *... cloaca per incanalare i rifiuti giornalieri delle aspirazioni irrealizzate... pompa aspirante delle propagande politiche* ». *Infatti il* cinematografo è *un'industria e il* film *un'arte; distinzione da me sostenuta ormai molti anni addietro e che vedo con gran piacere posta nell'intestazione della recente* Histoire encyclopédique du Cinéma (*I Vol., ed. Laffont, Paris* 1948) *di René Jeanne e Charles Ford; ormai generalmente ac-*

*cettata dalla critica piú seria e alla quale si sono certamente richiamati Cohen-Séat e gli altri fondatori dell'*Istituto di filmologia *presso la Sorbona, se hanno adottato anche nel titolo la precisa terminologia.*

Scriveva Giovanni Gentile nel 1935 *a prefazione di un mio libriccino*: « ... *Il problema estetico del cinematografo in quanto deriva dall'impiego di una tecnica contenente elementi meccanici, è il problema di ogni arte; e anche in questo caso il problema si risolve nel superamento o annullamento della tecnica: ossia nello spettacolo, in cui lo spettatore non veda nulla piú del meccanismo con cui si produce; e l'uomo che egli vede, è lí innanzi ai suoi occhi, vivo, non nello schermo, ma nel mondo: vivo della sua vita, della sua passione, oltre la quale nulla dev'esservi; e il paesaggio è tutto, com'è visto sempre dall'uomo che lo guardi con un'intensa passione* ».

Tanto il Cecchi quanto il Brandi, sia pure con discorsi e sottilizzazioni differenti, trovano l'ostacolo nella tecnica e cioè nella fotografia: « *Generalmente tutti sono disposti a riconoscere che corre una certa differenza fra il contorno di una figura disegnata dal Botticelli, con un semplice tratto su un foglio, e il fotogramma d'una figura, atteggiata sotto i lampadari di un teatro di posa. C'è infatti la differenza che corre tra un'espressione lirica e il risultato di un'operazione scientifica* ». *Cosí scrive il Cecchi. E il Brandi*: « *Il fotogramma si riferisce solo all'esistente, ma non come la pittura che lo contiene solo in quanto sostanza conoscitiva dell'oggetto, ma come l'espressione che dell'esistente trasmettono i nostri sensi, dei quali la* camera *è un surrogato meccanico atto a fissare l'apparenza dell'oggetto, cosí come l'oggetto attraverso i sensi appare a noi* ».

Dove è evidente, in un caso e nell'altro, che l'immagine artistica del film viene confusa col fotogramma o al massimo con la singola inquadratura. Per quanto anche la pura fotografia non è riproduzione, ma idealizzazione del reale — reale e non esistente (*Brandi*) — *anche se l'artista-fotografo compie un'operazione scientifica* (*Cecchi*), *ma non soltanto questa come ha ben dimostrato il Calogero* (Estetica, Semantica, Istorica, *Einaudi* 1947).

Il Brandi, quando si propone oscuramente il problema del ritmo, risponde: « *Quale sarebbe questo ritmo? Evidentemente dovrebbe consistere in una spazializzazione del tempo, visto che il film è vicenda che trascorre. Quindi dovrebbe appartenere alla sceneggiatura della vicenda nell'inquadratura* (?), *che sarebbe il* verso *di cui disporrebbe il cinematografo. E non c'è dubbio che l'inquadratura rappresenti un'aspirazione al ritmo poetico, come la bellezza è un'aspirazione alla forma plastica. Ma pure l'essenziale del ritmo, di saldare in uno tempo e spazio ideali, staccandoli per sempre dal tempo e spazio esistenziali, non si produce.*

L'inquadratura, se anche isoli una porzione di tempo, rimane sempre una ripresa dal vero, incapsula il vero, ossia l'esistente, nel suo tempo e nel suo spazio vissuto: e per ciò non c'è ritmo, ma aspirazione al ritmo ».

E' evidente che il Brandi non ha compreso che l'immagine filmica ha un ritmo in quanto non consiste in una singola inquadratura, ma in un complesso, nella sequenza, che comprende anche i valori del sonoro: musica, rumori, parlato che sia. Proprio perché l'immagine filmica è creata dal montaggio, in un tempo e spazio ideali.

Non piú vicino alla comprensione del linguaggio del film appare il Cecchi quando, proponendosi appunto questo problema, scrive: « Fra il contenuto d'un disegno, o l'impasto di una pittura, e la successione delle immagini in una sequenza cinematografica, c'è, insomma, questo divario: che il disegno o il dipinto sono unità tutte fuse, bloccate e trascese; che per nessuna analisi possono risolversi in elementi d'altra natura che lirica ed espressiva; mentre l'immagine cinematografica è come la linea di un disegno che sia stata messa insieme appiccicando uno all'altro una quantità di segmenti infinitesimi, non già direttamente tracciati dalla mano dell'artista, ma ricalcati, prelevati dal vero, per mezzo della macchina da presa. Montateli come vi pare la loro natura non cambia ».

A questa stregua non si sa bene come si dovrebbe giudicare l'architettura il cui singolo elemento infinitesimale potrebbe essere, per esempio, il mattone prelevato dalla fornace. Ma è chiaro che anche per il Cecchi l'immagine artistica del film coincide con la fotografia. Senza considerare che tanto il Brandi che lo stesso Cecchi, autorevoli cultori di critica d'arte, identificano, o per lo meno sono portati a identificare, l'immagine artistica con un fatto esclusivamente visivo. Come se si potesse parlare di immagine solo per le arti figurative.

Del resto è capitato piú volte di sentire critici, preparati e sottili, tacciar di oratoria e didascalica la poesia del Leopardi là dove manca un'immagine visiva, ma risuona stupenda quella musicale, che della poesia è la vera sostanza. Non diceva Dante, infatti, che i poeti legano le parole con l'arte musaica?

Ha scritto B. Croce (Aestetica in nuce, *Bari, Laterza,* 1935): « *Se si prende a considerare qualsiasi poesia, per determinare che cosa la faccia giudicar tale, si discernono alla prima, costanti e necessari, due elementi: un* complesso di immagini *e un* sentimento *che lo anima* ».

Il complesso delle immagini in un film non è dato dalla risultante delle singole fotografie che, prese ognuna in se stessa, non sono di piú della parola staccata dal contesto della frase, ma dall'insieme delle varie sequenze ciascuna delle quali costituisce un'immagine artistica. La sequenza iniziale della corsa del treno de La Bête humaine, *per esempio, crea una perfetta immagine filmica con la combinazione e la successione di inquadrature e di ritmi musicali e sonori.*

Proprio in virtú del montaggio il film si svincola dal tempo e dallo spazio reali. Non si può avere cosí una retta concezione dell'immagine filmica dal fotogramma o dal quadro e tutte le fotografie che illustrano i libri o i periodici che si occupano di film, non possono rendere codesto carattere, ma piuttosto contribuiscono a diseducare il pubblico in quanto ne fissano l'attenzione su certi elementi, polariz-

zando in essi l'immagine artistica; di qui il pittoricismo antifilmico di taluni registi.

Il nesso sintattico del film è proprio nel montaggio, che fonde gli elementi visivi con quelli sonori: una visione, un'intuizione cinematografica, non la si può avere altro che sotto specie di montaggio, trascendendo, cioè, tutti gli altri elementi (inquadratura, suono, ecc.) in quella che è l'unità dell'immagine filmica.

Non è chi non veda come cadano cosí tutte le accuse di macchinismo che si muovono al film, il cui realismo non ha nulla a che vedere con quella che il Brandi chiama esistenzialità giacché l'immagine anche qui è idealizzazione della realtà e non riproduzione.

Non sarei tornato sull'argomento se il Cecchi, con la sua autorità non lo avesse riproposto di recente (L'Europeo, 20 *giugno* 1948) *recensendo la nuova edizione del libro del Brandi.*

Per quel che riguarda, poi, le considerazioni di natura sentimentale dello stesso Brandi sul film, si tratta piú di umori che di argomenti; lo stesso atteggiamento tenevano piú di mezzo secolo fa alcuni poeti nei confronti del romanzo, salvando a malapena quello storico, proprio per un rispetto al Manzoni. Volgare o non volgare *il romanzo è oggi una forma letteraria che ha il pieno riconoscimento anche dei piú schizzinosi, i quali per giudicarlo non si baserebbero certo su taluni componimenti d'appendice gialli o polizieschi.*

Scrive il Cecchi che il Brandi " alla dottrina e alla capacità speculativa, e al forte dono di scrittore unisce una materiale pratica dell'arte, una competenza diretta e un esercizio quasi clinico, che purtroppo difettano a tanti autori d'estetica". Non saremo noi a contraddirlo, ma sinceramente ci piacerebbe che si fosse potuto dire altrettanto per la parte che riguarda il film a cui pure sono dedicate piú di una ventina di pagine.

" Arte o non arte il cinema esiste " ha scritto tempo fa a conclusione di consimili discussioni Léon Moussinac: accidente o sostanza, diremo noi manzonianamente, la peste portò alla tomba il povero Don Ferrante.

Luigi Chiarini

Jacques Feyder
(1888 - 1948)
iniziatore della scuola realista francese

« *Je suis un artisan qui travaille dans une très grosse industrie* » diceva Jacques Feyder parlando del suo « mestiere ». Nella rivendicazione di questo titolo c'erano la modestia e la fierezza proprie di uno dei piú grandi registi della Francia, e del mondo. Jacques Feyder diceva anche: « *Je n'ai pas eu beaucoup de loisirs pour des méditations d'ordre universel. Je me suis débrouillé comme j'ai pu... J'ai... travaillé sans arrière pensée, sans méditation de l'origine, de l'essence et des buts que se propose* [...le cinéma. J'ai...] *toujours résolu au fur et à mesure les problèmes où l'engageait chacune de mes oeuvres;* [je n'ai] *pas cherché les lois générales qui y commandent la création* ».

E' vero, infatti, che Feyder non ha cercato queste leggi; ma la sua opera ha contribuito molto a stabilirle. Oggi, con la distanza che la morte pone fra lui e noi, possiamo comprendere quanto sia stata profonda la sua influenza sulla scuola francese, e — attraverso di essa — su una gran parte della scuola europea.

Sognò, quando era assai giovane, di diventare attore di teatro e cambiò il nome *Frederix* con lo pseudonimo Feyder, per far contenta la famiglia di alta borghesia da cui discendeva. A ventiquattro anni era a Parigi, e, non potendo accedere ad una scena illustre, accettò piccole parti presso i teatri Gaumont, diretti da Louis Feuillade. Il cinema, disprezzato in quel tempo da quasi tutta la gente di teatro, lo attrasse, e durante le lunghe ore passate sotto le « vetrate » dei Buttes-Chaumont ad attendere il breve istante in cui avrebbe interpretato il suo personaggio, Jacques Feyder s'interessò alla maniera con cui venivano regolate le scene, l'illuminazione, la ripresa; e propose scenari, partecipò a sceneggiature, fece un po' di tutto, e, rinunciando ben presto a divenire « *vedette* », passò dopo il 1913 « *de l'autre côté de la barricade et débuta dans son véritable emploi comme assistant de Gaston Ravel* », regista di attività copiosa e senza eccessiva risonanza.

Jacques Feyder fece la sua prima prova come « *réalisateur* » (1) durante la prima guerra mondiale, terminando un film che Ravel,

(1) *Réalisateur* è il « regista » degli italiani, il « regisseur » dei russi e dei tedeschi. « *La régie ne désigne plus, en France, qu'une fonction subalterne* ». (Revue du cinéma, n. 1. *Petit vocabulaire du cinéma*).

ammalato, era stato costretto ad interrompere. Fu, come si esprimeva, un « *pionnier grossier, robuste et débrouillard* », nella direzione di film dimenticati che sbrigava in quindici giorni facendo un po' di tutto. Dopo il successo di *Mystères de New York* (2), parodiò questo film a episodi in una grossa farsa: *Le Pied qui étreint*. Il successo di *Forfaiture* (3) lo autorizzò in *Têtes de Femmes, Femmes de Tête* a studiare le risorse di una sceneggiatura fondata sui primi piani. Feyder divenne poi il collaboratore, per diversi film, di Tristan Bernard, un uomo di teatro interessato al cinema, cui poco dopo avrebbe dato suo figlio, il regista Raymond Bernard. Dopo *La Faute d'Orthographe*, di cui Feyder aveva scritto lo scenario, il regista colse la sua buona fortuna lasciando gli stabilimenti Gaumont e accettando di dirigere l'*Atlantide*. Il film doveva essere prodotto da Louis Aubert, un grosso mercante di pellicole, il peggior produttore del cinema francese fra le due guerre, l'uomo che diceva: « *Je dépénserai ce qu'on voudra, le cinéma c'est très simple. Regardez: un tiroir pour les recettes, un tiroir pour les depenses...* ». Aubert aveva visto nell'adattamento di un romanzo a grande tiratura di Pierre Benoît la prospettiva di un buon affare, e non lesinò: il film costò due milioni — somma enorme per quei tempi. Il successo fu tale che *L'Atlantide* stabilí a Parigi la pratica delle *exclusivités*, in concorrenza coi programmi settimanali che costituivano ancora la regola delle programmazioni. Il film tenne il cartellone per piú di un anno al *Madeleine*, il piú lussuoso cinema francese dell'epoca, riccamente e orridamente decorato in stile bizantino, bleu ed oro. In America fu uno degli ultimi film francesi a incontrare il gusto del grande pubblico, al di fuori delle sale specializzate di New York.

« *Il y a un grand acteur dans l'Atlantide* » diceva Louis Delluc « *c'est le sable* » (4). Il giudizio era poco gentile per gli attori, dove tuttavia Jean Angelo aveva un posto onorevole accanto a Stacia Napierkowska, una Antinea gesticolante e sommersa dal grasso, vestigia dei fasti delle attrici anteguerra, e di una certa tradizione italiana.

Louis Aubert era stato ossessionato dal ricordo di *Quo vadis?* e di altri film romani a grande spettacolo, i quali, prima del 1914, erano stati importati con grande fortuna in Francia. Aveva ordinato che non si lesinasse sulla scenografia ed era stato chiamato, a questo sco-

(2) *I misteri di New York, regía di* Louis Gasnier; *attori*: Pearl White (1914-15). Il film venne diffuso e imitato in Europa (*Barcelona y sus misterios, I Misteri di Berlino, I misteri di Varsavia*). In Francia, oltre la parodia di Feyder, si ebbe una riduzione letteraria di Pierre Decourcelle pubblicata a puntate su « Le Matin ».

(3) *Forfaiture* (*The Cheat*), *basato su un romanzo di* Hector Thurnbull — *regía di* Cecil B. De Mille — *attori*: Sessue Hayakawa, Fanny Ward (1915). Fu presentato in Italia sotto il titolo *I prevaricatori*. E' la storia, realizzata in modo deciso e violento, di una giovane moglie ricattata da un giapponese.

(4) E' il concetto stesso della « *nature-personnage* » teorizzato per primo, nello studio del film « *western* » e svedese, da Ricciotto Canudo.

po, Manuel Orazzi, un italiano. Nei dintorni di Algeri esso costruí un gigantesco palazzo di cartapesta, che faceva pensare alle feste di carnevale. Pareva che Feyder avesse piú subíto che ordinato questi apparati da fiera. Ma prese la sua rivincita sul Sahara, dove passò otto mesi, nella regione di Toggourt, scoprendo la ricchezza fotogenica del deserto. Non fu, infatti, soltanto la qualità degli esterni, ma la riflessione di Feyder, ad ispirare all'operatore Speek alcune delle ammirevoli fotografie contenute da quest'opera ineguale e un poco ampollosa.

L'« avanguardia » disprezzò l'*Atlantide* per i suoi errori e piú ancora per il suo successo di cassetta. In un'epoca in cui le profezie estetiche erano di moda, Feyder, che si teneva lontano da ogni teoria, apparve a lungo come un continuatore del cinema anteguerra, allora assai disprezzato. Nel 1924, Moussinac — che non doveva tardare a dare a questo regista il posto che gli competeva, uno dei primi — lo confonde ancora nel gruppo un po' grigio dei Baroncelli, Henry Roussel, Mercanton ed Hervil, Raymond Bernard, Boudrioz, ponendo tutte le sue speranze, dopo la morte di Delluc, in L'Herbier ed Epstein. Tutti coloro che amavano il cinema condividevano, allora, questo punto di vista. Ma davano troppo valore alle dissolvenze, alle deformazioni, al montaggio rapido, alle angolazioni ed altre acrobazie formali, per comprendere l'importanza che il contenuto, il soggetto, poteva avere per l'avvenire del cinema francese.

Crainquebille attirò l'attenzione del pubblico, che cominciava a raggrupparsi nei Cinés-Clubs, perchè l'operatore Burel vi aveva ripreso un vecchio trucco di Méliès, e mostrato, su richiesta di Feyder, un minuscolo testimone oppresso da immensi giudici. Ma si apprezzò poco il principio di un adattamento da Anatole France — secondo le peggiori tradizioni del « *Film d'Art* » — con l'assistenza di un attore della *Comédie Française,* Maurice de Feraudy.

Quando noi rivediamo oggi *Crainquebille,* il brio tecnico e gratuito della scena del processo ci disturba perché si stacca dallo stile generale profondamente realista. Quel che ci interessa è ritrovare — trasmesso dalla novella di Anatole France — il naturalismo letterario di Zola in una delle sue prime manifestazioni cinematografiche. Questa storia d'un fruttivendolo è anche uno studio quasi documentario della vita dei quartieri popolari di Parigi, di cui Feyder ha mirabilmente visto « sul vivo » le abitazioni operaie ed il piccolo commercio.

La scuola realista francese del 1935, di cui Feyder fu con Renoir, Carné e Duvivier, il miglior rappresentante, ci sembra di essere stata coscientemente preparata da *Crainquebille;* mentre i tentativi di Zecca, Feuillade, Gérard Bourgeois o Jasset, prima del 1914, erano stati piú istintivi che concertati.

Questo film non trasse profitto dal teatro di posa, specie quando si pretese di ricostruire una strada. Ma, negli esterni, la « resa » fu miracolosa, sia per « l'aria del tempo » che il film ci restituisce, sia

per la modernità dello stile. La via si associava perfettamente con la recitazione sobria, raccolta, intelligente, di Maurice de Feraudy. La semplicità di questo membro della *Comédie-Française* lasciava lontane dietro di sé le smorfie allora cosí vantate di Sessue Hayakawa o di altri attori americani contemporanei.

Il successo di *Crainquebille* non fu isolato. L'equivalente del suo realismo, colorito di « populismo », si ritrova in altre opere anteriori o immediatamente successive, che si protestarono di avanguardia. La costante del realismo francese esiste sia nel film *La Roue* di Abel Gance (il caffè dei ferrovieri), sia in *Coeur Fidèle* di Jean Epstein, che in *Fièvre* di Louis Delluc. Ma nel 1923 Feyder seppe essere in questo genere, verosimilmente, piú autentico, piú omogeneo o piú potente dei suoi diversi rivali, che continuavano nel cinema, spesso loro malgrado, le tradizioni del naturalismo.

Feyder aveva scritto lo scenario di *Crainquebille,* come prima quello di *L'Atlantide,* come poi quello di *Visages d'Enfants.* Solo, o in collaborazione, firmerà il manoscritto di tutti i suoi film principali, e non lascerà quasi mai a nessuno la cura della loro sceneggiatura.

Visages d'Enfants, che realizzò in Svizzera, è dominato dalla purezza. Il dramma — il suicidio di un fanciullo — è stato immaginato da Feyder, ma ha meno importanza della pittura della vita infantile in un bellissimo paesaggio di montagna. Piú ancora che nel film *L'Atlantide,* si precisava una qualità peculiare del regista: un senso fiammingo della bellezza plastica, che cede raramente alla tentazione della gratuità. La bella fotografia è generalmente per Feyder non un fine, ma il mezzo di trasformare in « personaggi del dramma » la sabbia di *L'Atlantide,* la via di *Crainquebille,* la montagna di *Visages d'Enfants.* In tal modo egli assimilava per la Francia la grande lezione svedese.

« *Mon film préféré, c'est L'Image* » ha sempre risposto Feyder, interrogato a questo proposito. Il soggetto del film gli era stato fornito da Jules Romains: quattro uomini sono innamorati di una donna, per aver visto in una vetrina la sua fotografia; il caso li riunisce in un albergo ungherese dove si parlano della sconosciuta, ma nessuno riconosce la donna che ama nei discorsi degli altri...

E' difficile, oggi, condividere la preferenza di Feyder. Lo scenario di Jules Romains, concertato, artificiale, letterario, fabbricato, impedisce di credere alla realtà del pittore, del gioielliere, dell'ingegnere e del seminarista innamorato dell'« immagine ».

Noi abbiamo forse torto, oggi, di vedere in questo soggetto accademico soprattutto il suo pirandellismo mal digerito e in ogni caso « démodé ». Perché il tema, che l'opera esprime con una certa malaccortezza nel racconto e nella pittura dei caratteri, divenne una costante in Feyder. La spinta drammatica del *Grand Jeu* e della *Loi du Nord* è, come nel film *L'Image,* la discordanza fra la ragazza immaginata e la donna conosciuta, o piú ampiamente fra l'ideale e il

reale. La tenerezza di Feyder per tale film proviene forse da quello che egli identificava con uno dei suoi eroi: l'Artista, che, invece di inseguire la sconosciuta, soddisfaceva il sogno di possesso accarezzandone il ritratto. La sua opera fu, in larga parte, un monumento innalzato alla moglie, Françoise Rosay, la quale aveva allora, nei suoi film, la parte discreta della donatrice in un quadro fiammingo.

La passione che gli faceva preferire *L'Image*, perché ne è soggetto la folle passione, si associava al piú completo pudore. Pudore che certuni hanno falsamente battezzato aridità, perché si accompagnava ad una minuzia scrupolosa che era una forma di nobile discrezione.

Per la *Carmen* si poteva parlare di aridità, il mestiere coscienzioso che si manifesta in ogni immagine non è accompagnato mai dalla fiamma, al di fuori dei brevi momenti quasi documentari di una corrida realizzata sulle pietre ardenti delle arene di Ronda. Aveva dovuto girare il film non per il soggetto, ma per Raquel Meller, cantante dalla voce celebre, di cui il cinema muto sfruttava la gloria. La protagonista pretese di spadroneggiare, anche nello scenario, dove volle una Carmen virtuosa, casta e perseguitata. A questa pretesa Feyder spazientito rispondeva in tal modo a una inchiesta condotta dal suo amico Moussinac nelle colonne dell'Humanité: « *Il est improbable que le cinéma parvienne à se développer artistiquement dans le cadre de l'économie actuelle* ». Per le esigenze caricaturali di una *vedette* gli era apparso, sopra la « settima arte », il segno del danaro, e lo inquietava sulle possibilità reali del creatore di film. Quel pessimismo parve dettato dalle circostanze; ma la carriera ulteriore di Feyder dovette confermarlo.

Gribiche, precedente a *Carmen*, non aveva avuto le stesse servitú. La parte principale, per la prima volta, era stata affidata a Françoise Rosay. Per esser sinceri, il film non fu pienamente riuscito. Un romanzo di Frédéric Boutet aveva fornito a Feyder la storia di un ragazzo che preferiva sua madre alla ricchezza. Questo scenario era piú vicino ad Alphonse Daudet che a Dickens, e forse la sua sensibilità un po' convenzionale e affettata sarebbe stata meno appariscente se la parola avesse permesso certe sfumature psicologiche.

Thérèse Raquin, dove il silenzio era, per il soggetto stesso, uno dei principali elementi del dramma, fu il capolavoro di Feyder. Questa opera è la sola del grande regista che sembra irrimediabilmente perduta, e ci è mancato, non rivedendola, di frugare in ricordi vecchi di venti anni. Il filtro insieme infedele e sicuro della memoria ha immediatamente fatto nascere questa frase di Flaubert a proposito della *Bovary*: « *Certaines horribles moisissures qu'on trouve parfois au fond des placards* ».

Feyder doveva preparare alcuni anni piú tardi una *Madame Bovary*, realizzata quindi da Jean Renoir. Ma, benché la vittima sia in *Thérèse Raquin* il marito, e non la moglie, l'opera di Zola non è senza analogie con quella di Flaubert. Il film fu realizzato a Berlino

col concorso di attori, operatori e scenografi tedeschi, e alcuni pretesero di inscrivere questo successo all'attivo della scuola espressionista. Perché arrestarsi fin lí? Il finanziamento dell'opera era americano, e si sarebbe potuto anche evocare Hollywood e particolarmente Von Stroheim.

La filiazione dominante, diretta, confessata, determinante, è quella di Zola. Questa opera-chiave — come *Crainquebille* — si riallaccia nel naturalismo letterario al suo capostipite. Feyder ne fece un adattamento rispettosissimo e seguí letteralmente, per la concezione delle varie parti, le indicazioni date da Zola nella prefazione del libro, come ha giustamente notato René Jeanne nella sua *Histoire du Cinéma.*

Fu debitore soprattutto alla Germania ed ai capitali americani dei grandi mezzi materiali che gli permisero per la prima volta di utilizzare una scenografia come vero « personaggio del dramma ». Nei due film precedenti, gli sforzi di un esordiente di talento, Lazare Meerson, erano stati visibilmente limitati dal credito. Feyder aveva evidentemente diretto assai da vicino gli scenografi. Andreiew e Zender nella costruzione di un allucinante « passage » parigino, campana di vetro dalle vetrate sporche, e di un retrobottega meschino in cui due amanti assassini si dibattevano sotto l'occhio blu accusatore di una madre paralitica incarnata da Jeanne-Marie Laurent. Sola fuga fuori da questi ambienti il tragico paesaggio d'acqua, in cui il marito veniva annegato. Fin dal principio del film, la notte di nozze dei Raquin introduceva lo spettatore in una scena dalla presenza pesante e allucinante.

Gina Manès fu una indimenticabile Thérèse Raquin, sensuale, forte, tormentata, odorante di desiderio e di femminilità. Accanto a questa fiera piena di naturalezza Wolfgang Zizler — che interpretava il marito — parve forzare un po' nell'ignobile, alla maniera espressionista. L'attrice divenne con questa parte la principale stella francese della fine del muto; non era una sconosciuta, ed aveva interpretato, in particolare, *Coeur Fidèle* di Jean Epstein. Ma Feyder, che fu un grande direttore di attori, le fece superare se stessa, estraendo dal suo temperamento di artista e di donna tutto ciò che poteva dare.

Amava ripetere questa massima ironica di Tristan Bernard: « *L'art dramatique est une science exacte, mais dont personne ne connaît les lois* », e rifuggiva dal ridurre il suo mestiere a qualche formula. Un giorno, tuttavia, dette al suo collaboratore Alexandre Arnoux questa ricetta per fare un film: « *D'abord un milieu, une atmosphère. Puis une histoire un peu grosse, se rapprochant autant que possible du feuilleton. Enfin une exécution minutieuse, raffinée* ». *Thérèse Raquin* risponde a questa concezione. Escludendo che si possa ritenere un po' grossolana la storia di Zola, essa è tuttavia assai lontana dal *feuilleton,* attraverso personaggi che risultano veri come la loro avventura. Ma Feyder non ebbe sempre, per i suoi sce-

nari, la salvaguardia che in questo caso Zola gli assicurava, e cadde talvolta nel *feuilleton.* Non ha però disprezzato, come l'avanguardia del 1920, il soggetto. Sembrava ritenere, invece, che si potesse estrarre molta umanità da una storia melodrammatica. Difficile come era, cedeva alla facilità degli uomini di teatro — suoi maestri — che pensano troppo agli effetti di una situazione per evitare le vecchie « corde », e i loro pericoli.

Per *Thérèse Raquin,* come scrisse, Feyder aveva dovuto « *travailler dans un réalisme noir, coller strictement à una matière sombre et difficile* ». Ma questo stile, e tali costringimenti, gli si addicevano talmente che si ritrovarono nelle sue migliori opere. Per riposarsi, adattò quindi *Les Nouveaux Messieurs,* un *vaudeville* di Flers e Croisset, da lui giudicato piú anodino che offensivo. Charles Spaak, un giovane critico cinematografico, belga come Feyder, collaborò con lui per la prima volta nella stesura dello scenario.

L'eroe del film è un segretario di sindacato, che diventa amante di una stella-ballerina, ministro del lavoro, castellano, e si comporta da perfetto borghese. L'estrema sinistra vide in questo scenario una critica del sindacalismo riformista, ma la censura si scandalizzò, pretendendo che Feyder avesse attaccato la democrazia parlamentare, nel mostrare, attraverso il sogno di un deputato, le sottanine e gli sgambetti di un corpo di ballo allogati nell'emiciclo di Palais Bourbon.

Il film fu proibito e una violenta campagna di stampa si scatenò. Dopo i capricci di Raquel Meller, gli spropositi della censura apportavano a Feyder degli insegnamenti che andavano oltre l'occasione piuttosto comica. « *Cette affaire,* scrisse, *m'a ouvert des horizons imprévus sur l'importance sociale du cinéma... Ces ironies aimables enregistrées par la camera prirent figure de bombes incendiaires, de sarcasmes, d'insultes aux institutions parlamentaires... L'outil que je manie possède une telle puissance qu'on ne peut juger à l'avance de l'intensité des effets produits. Jouer avec les images, c'est jouer avec le feu...* ».

Il film è ineguale, un po' lungo, ma ci troviamo oggi dei passi di prim'ordine: come la presentazione delle quinte dell'opera e la inaugurazione della città operaia. I trucchi ingegnosi della seduta di Palazzo Borbone, troppo vantati, sono ormai invecchiati. Ma non lo insieme della seduta in cui si apre una crisi ministeriale e dove la bella scenografia di Meerson ha una parte che annuncia quella delle sale del Parlamento nelle serie dei *Massimo* sovietici, e in *Mr. Smith goes to Washington.*

Si è potuto alludere alla influenza di René Clair su *Les Nouveaux Messieurs,* facendo dimenticare la cronologia e la situazione rispettiva dei due cineasti nel 1928. L'attivo di Clair si riduceva allora, per il gran pubblico, al *Chapeau de Paille d'Italie; Paris qui dort* e *Entr'acte* erano considerate come graziose pochades. *L'humour* 1900 non ha alcun posto ne *Les Nouveaux Messieurs.*

Per contro, la satira del teatro — nelle scene dell'opera — annuncia nettamente un passaggio celebre del *Million*, e l'inaugurazione della città operaia il finale di *A nous la Liberté*. Non bisogna esagerare queste influenze. I due creatori, di temperamento assai diverso, hanno attinto l'uno e l'altro a due sorgenti comuni: il cinema di prima del 1914, come lo praticava Feuillade con Gaumont, e il «*vaudeville boulevardier*» di cui Labiche fu l'apogeo, Flers e Croisset la decadenza.

Dopo alcuni tagli si raggiunse un compromesso, ed il film fu presentato al pubblico. La prima rappresentazione dei *Nouveaux Messieurs* avvenne senza Feyder. Aveva da poco lasciato la Francia dove la produzione, in piena crisi, era scesa a cinquanta film all'anno. Hollywood prometteva le possibilità materiali e tecniche che l'Europa sembrava voler rifiutare a un uomo che aveva già esercitato il suo mestiere in Germania, in Ungheria, in Spagna, in Austria, in Svizzera, in Francia, nell'Africa del Nord...

Feyder aveva firmato un contratto con la *Metro Goldwyn* che gli fece dirigere *The Kiss* con Greta Garbo. Il grande regista europeo trovò il cinema americano in piena crisi. L'introduzione dei microfoni scompigliava gli *studios*, cacciava gli attori, demoliva le reputazioni. Occorreva rifornire l'Europa continentale e gli furono affidati film in versione tedesca e francese. Nelle sei produzioni che firmò in quattro anni, e che sono di un mestiere eccellente, è difficile trovare una originalità. Esse abbassarono Feyder al livello di un Alfred Santell, di un Jack Conway, di un Sam Wood, d'uno Stahl, d'un John Cromwell, d'un Leo McCarey, o di qualunque altro vecchio praticone di Hollywood, e gli fecero perdere la grande classe internazionale che gli era propria.

Imbarcandosi, Feyder aveva creduto di partire per raggiungere l'America dei Griffith, Chaplin o Stroheim. Nel 1929, l'epoca dei grandi creatori era già compiuta. Hollywood, che essi avevano per primi resa illustre, era divenuta un sobborgo californiano, un sistema, una grande fabbrica per demolire le personalità, «*a Saussage machine*», come dicono oggi gli inglesi. Feyder fu vittima di questo meccanismo, che smontò con intelligenza — e anche con accanimento — in un articolo che scrisse durante uno dei suoi soggiorni nel vecchio continente: «*En France, le metteur en scène réalise le film sous sa propre responsabilité, il est le chef d'orchestre... En Amérique le metteur en scène a pour tâche de faire jouer les acteurs. Uniquement* (5).

Per la prima volta, aveva dovuto rinunciare a scegliere — almeno relativamente — il soggetto e gli attori, a definire (nella maggior parte dei casi) la sceneggiatura, a circondarsi di scenografi ed operatori di cui aveva esperimentato il talento, a sorvegliare il montag-

(5) Stampato in *L'Ordre*, 27 agosto 1933 (*Impressions de Hollywood*) e ripubblicato (1946) in *Anthologie du Cinéma, textes réunis et présentés par* Marcel Lapierre, pag. 197.

gio del film. Cessava di essere un artigiano per diventare lavoratore forzato in una officina di cui i *producers* — dopo l'eliminazione degli Stroheim o dei Griffith — erano diventati i patroni onnipotenti, nel dominio dell'arte come in quello del commercio.

« *Le système presque toujours fait faillite,* scriveva Feyder a proposito di Hollywood. / Le metteur en scène européen / *arrive chauffé à blanc, persuadé que le destin lui donne la plus grande chance de sa vie: les autres ont échoué, mais lui, il ne tombera pas dans les erreurs, il s'adaptera sans rien perdre de sa personnalité. Belle illusion... Tant de remaniements, de consentements aux méthodes traditionnelles de l'Amérique... ramènent l'ouvrage au niveau accoutumé. Il a fait, à force de reniement de soi-même, un film américain de série... et il à peu à peu effacé de son oeuvre cette personnalité qu'on lui avait achetée par traité, pour laquelle il a reçu un excellent salaire. Voici le véritable drame d'Hollywood, voilà pourquoi si peu d'Européens ont réussi à s'y fixer...* ».

« *Je n'ai pas tourné en Amérique,* dice ancora Feyder, *d'ouvrages vraiment importants...* ». E non c'è nulla da ricordare dei suoi film piú riusciti: *Le Spectre Vert,* abile intrigo poliziesco, o *Si l'Empereur savait ça,* commedia viennese. La penuria di attori francesi in America procurò, in quest'ultimo film, la parte di protagonista a Françoise Rosay: la parola dava alla laureata del *Conservatoire* i mezzi che il muto le aveva rifiutato.

Questo insuccesso artistico non fu fortunatamente compensato da un gran successo materiale. La M.G.M. non rinnovò il contratto di Feyder, che tornò in Francia e vi realizzò *Le Grand Jeu,* su uno scenario scritto in collaborazione con Charles Spaak.

Non è esagerato dire che il ritorno di Feyder fu l'inizio di una epoca nuova, quasi di una Egira, d'un Rinascimento a colpo sicuro, per il cinema francese. Facciamone il bilancio al 1933-34. René Clair, che non aveva formato allievi e che non aveva potuto risuscitare la scuola comica parigina, aveva lasciato Parigi per una assenza di quindici anni. Vigo, isolato e incompreso, moriva drammaticamente, lasciando un'opera appena incominciata. Jean Epstein si era fatto eliminare. L'Herbier sembrava aver rinunciato. Delluc era morto da dieci anni. Jean Renoir e Jean Grémillon, dopo alcuni tentativi di avanguardia e qualche successo, sembravano definitivamente restituiti alle esigenze commerciali. Duvivier e Pagnol erano considerati come fabbricanti un po' maldestri e un po' abili, ma sempre contestabili... Il cinema parlato aveva definitivamente interrotto le ricerche di laboratorio dell'avanguardia... E la crisi, sul piano degli affari, era drammatica.

Le Grand Jeu sembrò un successo isolato come avevano potuto esserlo quelli di Clair. Il suo realismo riprendeva certi vecchi temi del « realismo » da « varietà »: « *Mon Légionnaire* », il sole marocchino, la sabbia calda, gli amori da caffè-concerto, le risse, la guerra d'Africa, una tradizione che si era trascinata in tutta la let-

teratura a buon mercato prima di esordire al cinema, verso il 1905, da Pathé, coi film di Zecca o di Lucien Nouguet. Se gli *snobs* apprezzarono il film, avvenne — come per *Crainquebille* — in ragione dell'impiego di un artificio tecnico: una sola attrice recitava due parti e, per differenziarle, Feyder aveva fatto doppiare da Claude Marcy la voce di una delle donne impersonate da Marie Bell. Questa abilità non sarebbe stata sufficiente a fare ammettere un soggetto melodrammatico — e che sopporta assai male la prova del tempo — ma i personaggi, come l'ambiente, spiccavano per il modo con cui erano visti rispetto al mondo convenzionale della maggior parte dei film francesi o hollywoodiani dell'epoca.

La figura tradizionale del « legionario » non era rinnovata dalla interpretazione discutibile di Pierre-Richard Wilm, ma la bettola di Charles Vanel e Françoise Rosay era di un realismo suggestivo. Il *cafard* coloniale, le cicche sui piattini, il colore torbido dell'assenzio, le carte grasse, il calore pesante, le mosche... un clima si instaurava nel cinema francese, dove prese immediatamente posto Duvivier con la sua interessante *Bandera.*

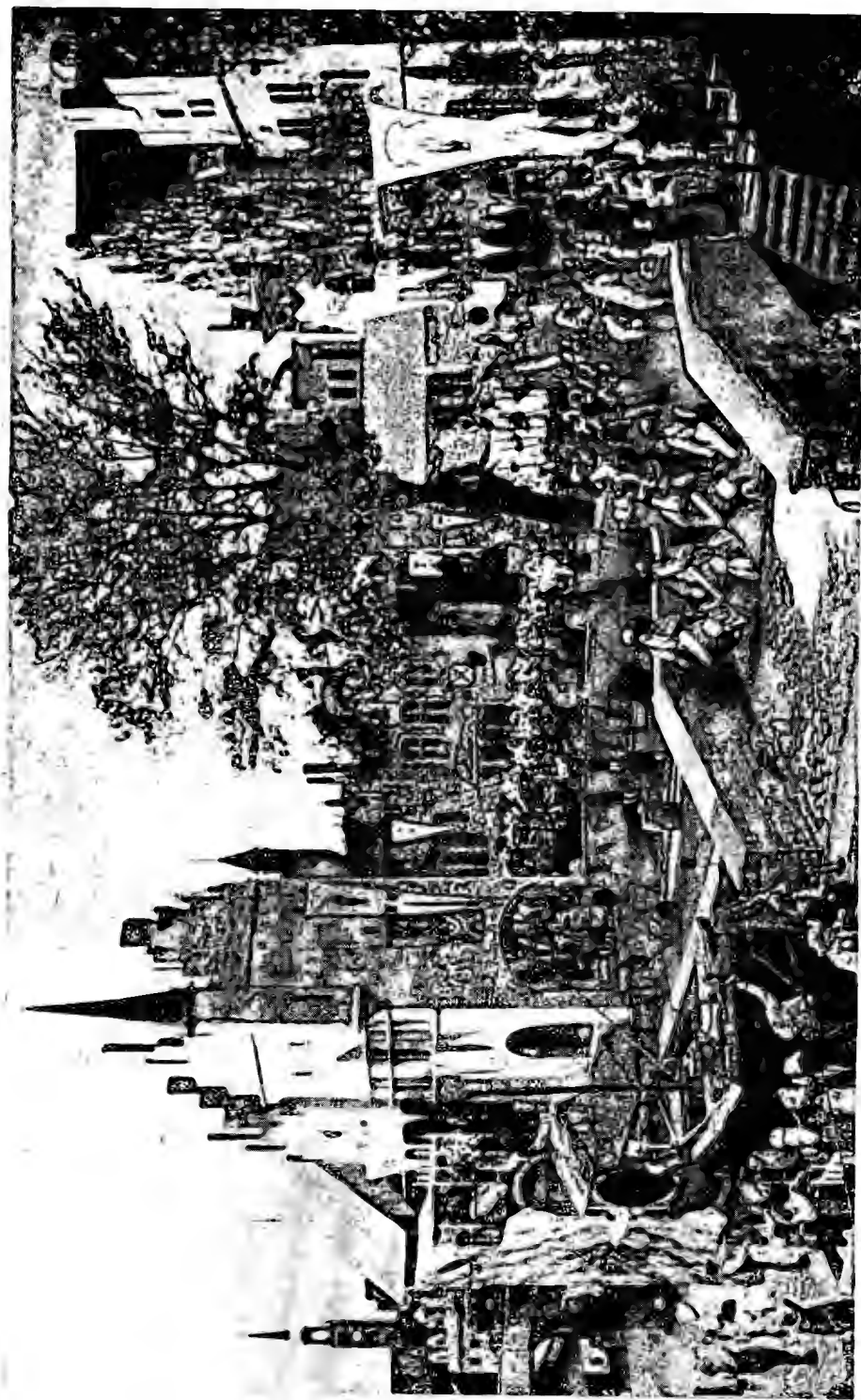
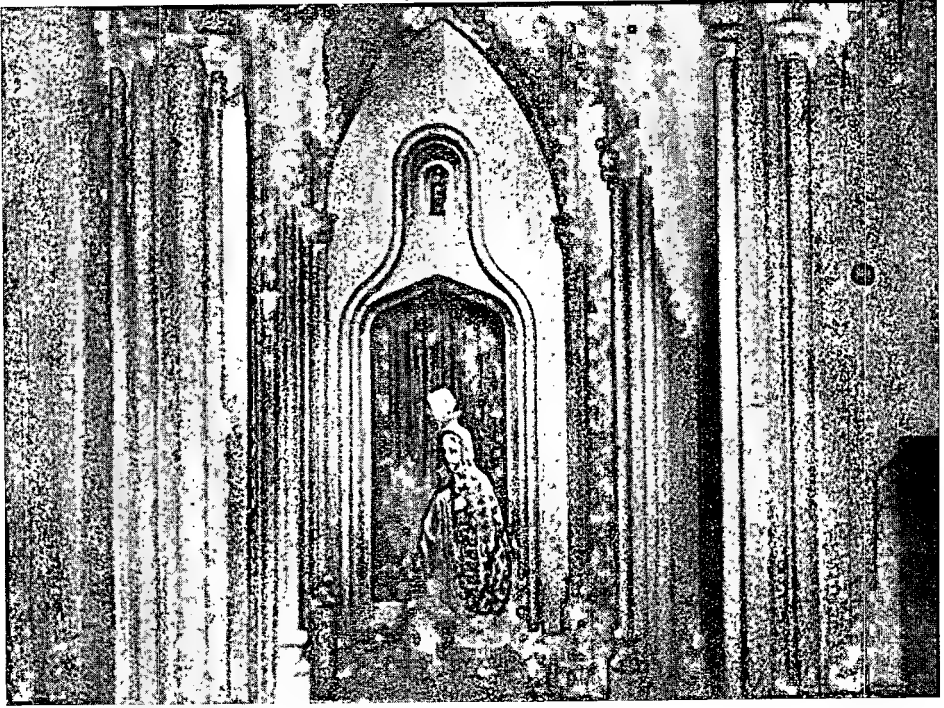
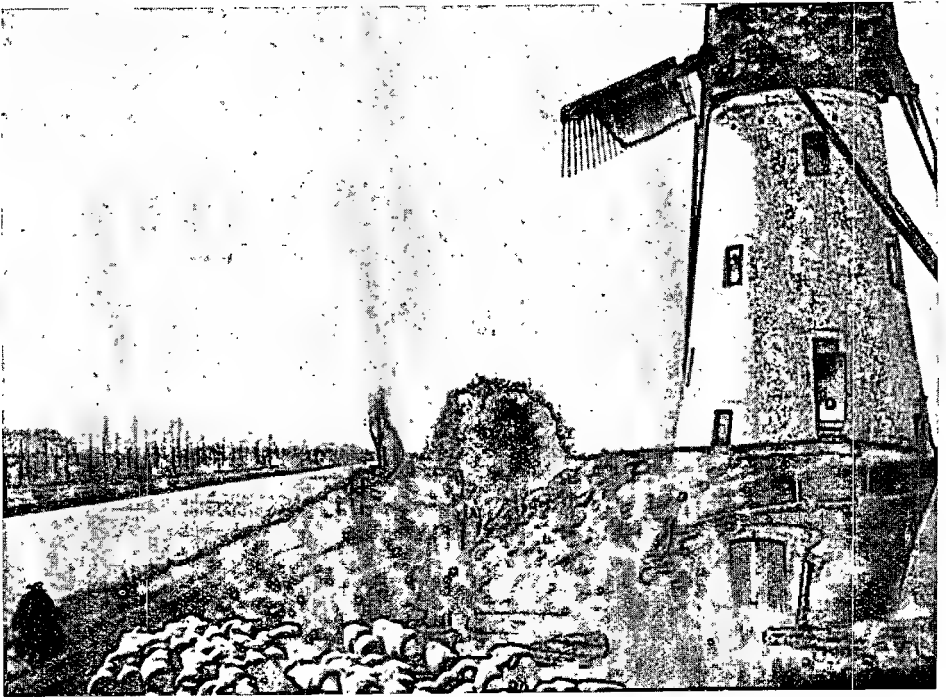
In Feyder le colonie erano state un pretesto. Il vero stile del *Grand Jeu* era quello di *Thérèse Raquin,* e poi di *Pension Mimosas*: il naturalismo che osserva tutto, che sa ed osa dir tutto. Se l'opera rinnovava, attraverso i mezzi del cinema, i metodi di una scuola letteraria, non ne evitava d'altronde tutti gli scogli: una nerezza un po' convenzionale, il gusto degli spostati e del melodramma... Tutto ciò era la caratterizzazione stessa di una parte della nuova scuola realista francese, che *Le Grand Jeu* contribuí a far nascere. E si ritrovò — sia in questo film come in certi episodi di *Pension Mimosas* — l'influenza, per la scelta dell'ambiente sociale, di successi americani, ancor freschi, di Sternberg, di Mamoulian, di Howard Hawks: *The Docks of New York, City Streets, Scarface...*

E' stata ripresa di recente, a Parigi, *Pension Mimosas,* e la critica si è felicitata di trovare il film senza rughe dopo tanti anni trascorsi. La ragione stà nel fatto che la psicologia riesce a far passare in secondo piano il melodramma. *Thérèse Raquin* era stato il dramma dei sensi; questo nuovo film fu il dramma dell'amore materno, d'un amore un po' torbido, in cui si mescolavano, per un figlio adottivo, altri sentimenti. Le scene di Meerson furono ancora, per la loro potenza evocatrice di ambiente, « personaggi di dramma »: le sale da giuoco a Montecarlo — in cui il padre adottivo teneva un banco di *roulette* —, la pensione di famiglia gestita dalla moglie, la bettola losca di periferia nella quale si fermava il ragazzo senza mèta.

Françoise Rosay era al centro del film, ma la direzione e la scelta degli altri attori furono perfetti, in particolare per quel che riguarda due transfughi del teatro *boulevardier*: Alerme (il croupier) e Paul Bernard (il figlio adottivo). Scomparsa *Thérèse Raquin, Pension Mimosas* resta forse il capolavoro di Feyder, la sua opera piú personale, perché vi si riconosce dappertutto la sua amarezza, il suo

J. FEYDER *L'Atlantide*

J. FEYDER *Thérèse Raquin*

J. FEYDER *La Kermesse héroïque*

J. FEYDER *La Kermesse héroïque*

J. FEYDER *La Kermesse héroïque*

J. FEYDER *La Kermesse héroïque*

pudore perfetto che sa abbordare e trattare le descrizioni piú arrischiate, il suo occhio un po' crudele, la sua tenerezza appassionata, la sua lucidità senza illusioni, la sua sentimentalità, il suo gusto un po' troppo esclusivo della plastica che gli fece passare una settimana a regolare, per il finale, un volo di biglietti di banca il cui brio gratuito stona un poco col resto dell'opera.

Il suo senso plastico raggiunse il culmine col film piú celebre, *La Kermesse Héroïque,* dove aveva al fianco i migliori collaboratori dei suoi ultimi film francesi: lo scenografo Lazare Meerson, lo scenarista Spaak, l'assistente Marcel Carné (6).

« *La Kermesse Héroïque demeure le plus grand effort qui ait été réalisé pour vulgariser et diffuser à travers le monde l'art prestigieux des peintres de mon pays natal* » diceva Feyder della sua opera. Il desiderio di ricomporre, per il cinema, i quadri celebri di Frans Hals, di Rubens, dei Breughel, rinnova le pompe e i costumi dei film storici, spesso pronti a scivolare nell'orpello e nella descrizione superficiale.

Il soggetto di Charles Spaak — adattato e dialogato da Bernard Zimmer — era sembrato a Feyder un semplice pretesto: al principio del XVIII secolo, nelle Fiandre occupate dagli spagnoli, le comari di una prospera borgata sono atterrite e poi sedotte da una scorta militare. L'avventura era trattata in stile di farsa, con una truculenza fiamminga, grassoccia, ma senza alcuna volgarità, perchè tutto era annobilíto dalla composizione minuziosa dei quadri fotografati ammirabilmente da Harry Stradling.

Ma la farsa-pretesto si trovò ad avere un significato che non era stato ricercato né dai realizzatori né dagli attori. In una Europa che lustrava le armi la *Kermesse* pose, suo malgrado, i problemi della guerra e dell'occupazione, della resistenza e della non resistenza ad un eventuale invasore. Nelle Fiandre, certe organizzazioni manifestarono contro il film che giudicavano offensivo per il loro paese, imitando le dimostrazioni per cui, cinque anni prima, gli hitleriani avevano fatto interdire in Germania *All Quiet on the Western Front* (7).

Si è potuto giudicare, poi, che la *Kermesse* annunciava « lo spirito di Monaco », ed è vero ch'essa partecipava — come la *Guerre de Troie* di Giraudoux, ma assai meno coscientemente, ad uno stato d'animo allora diffuso nell'Europa Occidentale, e che fu utilizzato, per la virtú del codardo conforto, a fare accettare certe capitolazioni. Ma questo giudizio è venuto con un ritardo di vari e lunghi anni,

(6) Importante fu anche la collaborazione di G. K. Benda, che ideò i costumi. Nonostante la sua limitata attività cinematografica, Benda, insieme all'italiano Gino Sensani, resta come uno dei piú intelligenti costumisti europei, ascoltati all'atto stesso della sceneggiatura del film.

(7) *All Quiet on the Western Front* (*All'occidente niente di nuovo*), *regía di* Lewis Milestone — *basato sul romanzo di* F. M. Remarque — *attori*: Lew Ayres, Louis Wolbeim, Slim Summerville.

e Feyder aveva ragione di manifestare uno stupore doloroso di fronte a certi fogli che argomentavano che il film era stato finanziato dalla società tedesca *Tobis* e lo accusavano di aver seguito « l'ispirazione nazista ». Gli avvenimenti successivi provarono la vanità di questa calunnia. Durante l'occupazione, invece di banchettare coi vincitori, l'eroina della *Kermesse Héroïque*, Françoise Rosay, minacciata dai nazi, dovette fuggire dalla Francia, come Jacques Feyder, mentre gli autori Spaak e Zimmer furono lontani dalla collaborazione in cui si precipitarono invece i politici fiamminghi che avevano organizzato il boicottaggio del film...

Questi incidenti, nondimeno, furono strettamente limitati. Lo splendore plastico, la truculenza, l'*humour*, una progressione comica costante, che Feyder aveva coscientemente ricercati, assicurarono il successo mondiale del film (8).

Il regista era al vertice della gloria. Tutto gli sembrava possibile, tanto piú che la rinascita del cinema francese, che aveva contribuito a determinare, si spandeva improvvisamente: Jean Renoir, con la originalità che gli era propria, seguiva nel naturalismo una via parallela alla sua; Duvivier ultimava i suoi piú grandi successi; infine l'assistente di Feyder, il giovane giornalista, Marcel Carné, esordiva, grazie a Françoise Rosay, con una *Jenny* che aveva mille legami con *Pension Mimosas.*

Feyder non presagí l'imminenza della fioritura che aveva contribuito a preparare, e che, d'altronde, continuava ad accompagnarsi con difficili condizioni di lavoro. Lasciando il suo paese di elezione (9) accettò proposte dal fastoso Alexander Korda, che voleva fare di Londra una nuova Hollywood. Ma i metodi americani trapiantati non fruttarono al regista che s'incagliò nel mediocre e costoso *Knight without Armour*, interpretato da Robert Donat e Marlene Dietrich, e adattato da un pietoso *feuilleton* poliziesco. Feyder partí in seguito per Monaco, a realizzare in due versioni *Gens du Voyage.*

Il film fu altrettanto lontano dalla perfezione che dal fallimento. Il regista si è ancora una volta interessato all'« ambiente », all'« atmosfera », e la descrizione del grande circo ambulante è perfetta, con la sua vita ritmata dai martelli che affondano i picchetti di ferro ad ogni nuovo scalo della tenda gigantesca. Ma a scapito della opprimente presenza della scenografia, il melodramma di Jacques Viot cade spesso nel *feuilleton.* La distribuzione delle parti non fu senza errori: questo grande direttore di attori non seppe sempre sceglierli alla perfezione. Due commedianti del Boulevard furono, uno passabile — Guillaume de Sax —, l'altro discutibile — André Brulé. L'amoroso Fabien Lorris fece cattiva prova, mentre l'esordiente Loui-

(8) In Italia *Bianco e Nero* dedicò interamente il n. 2, Anno I (1937), a *Kermesse Héroïque* pubblicando sceneggiatura, musiche, piano di lavorazione, bozzetti, scene, costumi, filmografia. Nel 1945 la Cineteca Domus pubblicava in *Kermesse eroica*, a cura di Aldo Buzzi, una ampia documentazione fotografica del film.

(9) Feyder era stato naturalizzato francese nel 1928. (*N. d. A.*).

se Carletti ottenne un successo notevole — e senza domani. Ma il film era dominato da Françoise Rosay, che aveva composto il personaggio di una domatrice con una minuzia degna del suo compagno.

La guerra, poi l'occupazione, sopravvennero senza che Feyder abbia potuto presentare la sua *Piste du Nord*, terminata negli ultimi giorni della pace. E' difficile parlare di un'opera che conosciamo appena. Se nel 1942 l'abbiamo trovata incompleta, disuguale, fatta di pezzi male uniti, forse è a causa dei tagli massicci che le fece subire la censura tedesca. Queste mutilazioni furono tali che Feyder, avvertito, cambiò il titolo primitivo. *La Loi du Nord*, come noi la conosciamo, soffre di molti errori: la ricostituzione in Europa dell'atmosfera americana, la convenzione letteraria di un intrigo che non è senza parentela con quello del film *L'Image*, lo scarso tessuto psicologico della maggior parte dei personaggi, l'assenza di un vero ambiente intorno al quale l'opera fosse concentrata. Ma una parte di questi rimproveri appariranno forse come ingiusti il giorno in cui l'opera sarà conosciuta nella sua integralità. L'esposizione e la conclusione non avranno, in ogni caso, mai mancato d'accento.

Durante l'occupazione, la Svizzera accolse Jacques Feyder e Françoise Rosay, che in Francia non si trovavano piú al sicuro. Qui il regista diresse il suo ultimo film: *Une Femme disparaît*. Al di fuori di sua moglie, non aveva con sé gli interpreti necessari per una nuova grande opera, ed i mezzi materiali gli mancavano. Affidò a Françoise Rosay un quadruplo ruolo di composizione. Il migliore episodio era situato fra i contadini di *Visages d'Enfants*, in quel paesaggio di montagna dove ben presto sarebbe morto...

Feyder tornò a Parigi appena la capitale fu liberata. La rinascita del cinema francese continuava dopo una occupazione che non era riuscita ad interromperne lo sviluppo. Si aspettava un nuovo capolavoro di Feyder. Ma egli dovette ben presto arrendersi all'evidenza. Nessun produttore si decideva a fornire mezzi al grande regista per intraprendere un nuovo film.

Sarebbe facile incolparne gli ignoranti e gli sciocchi. Le cause del silenzio cui l'illustre regista fu ridotto, sono piú profonde. Egli non aveva voluto, nel 1940, raggiungere a Hollywood Clair, Duvivier, Renoir. La sua esperienza trascorsa gli aveva insegnato a qual prezzo si vende, laggiú, la propria personalità. L'Inghilterra — che aveva il torto di identificare con Korda — gli ispirò una identica sfiducia e non vi accompagnò Françoise Rosay, quando il destino ve la spinse. Si riservava per il dopoguerra e per la Francia, ma se il nostro Paese sembrò essere ingrato con lui, non avvenne senza imperiose condizioni economiche. La grandezza stessa del regista di *Kermesse Héroïque* atterrí i produttori. Essi, pensavano, non potevano affidargli un film che valesse meno di 100 milioni. Rischio troppo considerevole per un mercato interno anemizzato, assottigliato, senza grandi sbocchi. Ed a differenza del suo vecchio assistente, Marcel Carné, Feyder non aveva piú conosciuto, da 10 anni, successi sfavil-

lanti. Non si era certi di giuocare, con lui, una partita già vinta. Ci si riservava, si attendeva... Ma la morte, ahimè, non attende.

I progetti di Feyder furono numerosi, ma nessuno arrivò a compimento, all'infuori di una *mise en scène* in teatro, di una *pièce* per Françoise Rosay, e della « supervisione artistica » del film di un nuovo regista, Marcel Blistène.

Feyder sembrava che fosse intervenuto, in qualche parte, nella direzione degli attori, e forse in quella della scenografia e della ripresa. Cessò in ogni caso di essere un artigiano per divenire un capomastro, nell'esecuzione di un soggetto che non aveva scelto, e che cadeva nella banalità dell'« ambiente », luogo comune dei film francesi antecedenti al 1939, in cui s'era sempre ben guardato di cadere.

Altri progetti, altri scacchi, poi il ritorno in Svizzera, il rapido avviamento alla morte, lontano dalla moglie e dai figli che aveva profondamente amati. È dietro di lui, come un testamento, la seguente conclusione del solo libro che pubblicò a Ginevra nel 1944: « *Essayez de traiter un conflit entre ouvriers et patrons, une lutte de classes, un antagonisme d'idées, un conflit de patries. Toutes les portes se fermeront immédiatement devant vous, quelque délicatesse ou quelque impartialité que vous ayez mises à la composition de cet ouvrage. Alors on arrive, parce qu'il faut bien exercer le métier dont on vit, et pour lequel on est fait, à éliminer tout ce qui pourrait choquer quelqu'un, individu, classe sociale ou nation, et il ne reste, en fin de compte, que la trame d'une comédie à rebondissements ou d'un mélodrame. Heureux si l'on a pu faire dérouler ce schéma dans un milieu humain et pittoresque qui vous offre de la vraie pâture de camera, de la nourriture chaude et plastique de pellicule. Voilà notre tragédie á nous, auteurs de films.*

Nous manions l'instrument le plus puissant du monde, una machine à digérer l'univers, nous en connaissons les rouages, l'appétit, l'avidité, et on ne nous laisse le droit et la possibilité que de la nourrir de miettes, d'épluchures; on lui ôte de la bouche les viandes saignantes, le pain riche; on la condamne à la famine des aliments de substitution. Parfois elle feint de s'en contenter; d'autrefois elle nous dévore ».

Feyder fu veramente, in parte, divorato dal mestiere che aveva scelto. Il destino di questo creatore impedito di compiere la sua opera da una organizzazione economica che giudicava e subiva, fu, a causa del « *cadre de l'économie actuelle* », pieno di amarezza tragica. Che non ci si stupisca, dunque, di trovare attraverso tutta la sua opera un gusto amaro di tragedia, che non si deve confondere col pessimismo: un pessimismo totale inganna sempre la verità, e questo grand'uomo fu la probità in persona.

Georges Sadoul

L'opera di Jacques Feyder

Jacques Frédérix, detto Jacques Feyder, nato il 21 luglio 1888 a Ixelles (Belgio), morto il 25 maggio 1948 a Rive de Prangins nel cantone di Vaud (Svizzera).

1912-14 - Attore in film di Feuillade, Gaston Ravel, Burguet, ecc. presso Gaumont.

1915 - Dopo essere stato assistente di Charles Burguet, Jacques Feyder diviene regista.

1916 - *Le Pied qui Etreint* (parodia dei *Mistères de New York*).

1916 - *Têtes de Femmes, Femmes de Tête*: *attori*: Suzanne Delvé, Kitty Hott, Georgette Faraboni, André Roanne.

L'Istinct est Maître — basato su una commedia di Kistemaekers — *attori*: Jeanne Diris, Kitty Hott, Armand Tallier.

Le Bluff — attori: Georges Flateau, René Derne.

1917-18 - *Le Vieilles Femmes de l'Hospice — produzione*: Gaumont; *scenario di* Tristan Bernard.

Le Ravin sans Fond — scenario di Tristan Bernard.

L'Homme de Campagne — scenario di Tristan Bernard.

1919 - *La Faute d'Orthographe — produzione*: *Gaumont — scenario di* Feyder — *attori*: Charles Deschamps.

1920-21 - *L'Atlantide — produzione*: Thalmann and Co. — *scenario di* Jacques Feyder *basato su un romanzo di* Pierre Benoit — *fotografia di* Speck — *scenografia di* Manuel Orazzi — *musica di* Jeamain — *attori*: Stacia Napierkowska, Georges Melchior, Jean Angelo, André Roanne, Marie Louise Iribe, Franceschi, René Lorsay.
Il film, che costa due milioni, è girato in esterno a Biskra, in interno ad Algeri. Cominciato al principio del 1920, viene presentato nel 1921 al Cinema Madeleine, a Parigi.

1922-23 - *Crainquebille — produzione*: Trarieux e Legrand — *scenario di* Jacques Feyder *basato su una novella di* Anatole France — *fotografia di* Burel — *attori*: Maurice de Feraudy, Margueritte Carré, Jeanne Cheirel, Felix Oudart, Numés, Worms, Monsnier, il piccolo Jean Forest, Françoise Rosay.
Prima rappresentazione nel marzo 1923.

1924-25 - *Visages d'Enfants — Produzione* Zoubatoff et C.ie (Svizzera) — *scenario di* Jacques Feyder — *fotografia di* L. H. Burel e Paul Parguel — *attori*: Jean Forest, Victor Vina, Arlette Peyran, Henry Duval, Rachel Devirys, Pierrette Houyez.
Esterni girati a Saint Luc (Valois); interni a Joinville. Prima rappresentazione al Gaumont Palace nel febbraio 1925.

1925 - *L'Image — produzione*: Vita Film (Vienne) — *scenario di* Jules Romains — *sceneggiatura di* Jacques Feyder — *fotografia di* Burel e Parguel — *attori*: Arlette Marchal, Malcom Todd, Jean Margueritte, Victor Vina.

1926 - *Gribiche — produzione*: Albatros — *scenario di* Jacques Feyder *basato su una novella di* Frédéric Boutet — *assistente*: Henri Chomette — *foto-*

La presente filmografia è stata stabilita sulla base di quella che sembra essere stata compilata da Feyder stesso e che è stata pubblicata da Carl Vincent nella sua Histoire de l'art cinématographique (1939). *Gli errori e le omissioni furono corrette in base alla scheda tecnica stabilita dalla* Federation Française de Cinés-Clubs *per Jacques Feyder, e redatta da Eduard Berne* (*I. D. H. E. C.*). (*N. d. A.*).

grafia di Forster e Deffassiaux — *scenografia di* Lazare Meerson — *attori:* Jean Forest, Françoise Rosay, Cecile Guyon, Rolla Norman.
Prima rappresentazione a l'Aubert Palace il 2 aprile 1926.

1926 - *Carmen — produzione*: Albatros — *scenario di* Jacques Feyder *basato su una novella di* Prosper Merimée — *scenografia di* Lazare Meerson — *fotografia di* Fòrster (?) — *attori*: Raquel Meller, Louis Lerch, Victor Vina, Jean Murat, Gaston Modot.
Prima rappresentazione a Parigi al Cinema Marivaux nel novembre 1926.

1927 - *Au Pays du Roi Lépreux — documentario* sull'Indocina — *assistente*: Georges Lacombe — *fotografia di* Forster.

1928 - *Thérèse Raquin — produzione*: D. E. F. U. (Berlino) — *scenario di* Jacques Feyder *basato su un romanzo di* Emilio Zola — *fotografia di* Fugslang e Scheile — *scenografia di* Andreiew e Zander — *attori*: Gina Manès, Wolfang Zizler (Raquin), Von Schlettow (Lauent), Jeanne Marie Laurent (Madame Raquin), Charles Barois.

Gardiens de Phare — regía di Jean Grémillon — *soggetto e sceneggiatura* di Jacques Feyder.

1929 - *Le Nouveaux Messieurs — produzione*: Albatros — *scenario di* Charles Spaak e Jacques Feyder *basato su una commedia di* Robert de Flers e Francis de Croisset — *scenografia di* Lazare Meerson — *fotografia di* Perinal — *attori*: Albert Préjean, Gaby Morlay, Henry Roussel, Guy Ferrant, Henry Valbel, Arnel, Hamilton, de Neubourg, Andrée Canti.
Prima rappresentazione il 5 aprile al Paramount di Parigi.

1929 - *The Kiss* (*Le Baiser*: *Il bacio*) — *produzione*: M.G.M. — *scenario di* Jacques Feyder — *fotografia di* William Daniels — *scenografia di* Cedric Gibbons — *attori*: Greta Garbo, Conrad Nagel, Lew Ayres.

1930 - *Anna Christie — produzione*: M.G.M. — *versione parlata tedesca di un film di* Clarence Brown, *basata su una commedia di* Eugene O' Neill — *fotografia di* William Daniels — *attori*: Greta Garbo, Charles Bickford, Marie Dressler.

The Unholy Night (*Le Spectre vert*) — *produzione*: M.G.M. — *versioni*: inglese e francese — *scenario di* Ben Hecht — *sceneggiatura di* Jacques Feyder — *fotografia di* William Daniels — *scenografia di* Cedric Gibbons — *attori*: (versione francese) André Luguet, G. Renovant, Emile Chautard, Georges Davis, Youcca Troubetzkoi.
Prima rappresentazione al Madeleine di Parigi nel maggio 1930.

Si l'Empereur savait ça (*Olympia*) — *produzione*: M.G.M. — *scenario basato su una commedia di* Ferenc Molnar — *dialoghi di* Yves Mirande — *sceneggiatura di* Feyder — *fotografia di* William Daniels — *scenografia di* Cedric Gibbons — *attori*: André Luguet, Françoise Rosay, Tania Fedor, André Berley, Suzanne Delvé.
Prima rappresentazione al Madeleine di Parigi il 6 novembre 1930.

1931 - *Son of India* (*Le Fils du Radjah*) — *produzione*: M.G.M. — *scenario di* Ernest Vadja — *attori*: Ramon Novarro, Flecht Noeton, Nigel de Brulier — *versione francese diretta a Hollywood da* Claude Autant Lara.

Daybreak (*L'aube*: *Piccola amica*) — *produzione*: M.G.M. — *scenario basato su un dramma di* O' Neill — *attori*: Ramon Novarro.

1932 - *Progetti non realizzati in America*:
The Red Dust — attori: Jean Harlow e John Gilbert. (*Il film viene poi realizzato da Victor Fleming*).

As You Desire Me — scenario basato su una commedia di Luigi Pirandello — *protagonista*: Greta Garbo. (*Il film viene poi realizzato da George Fitzmaurice*).

1933 - Progetti non realizzati in Francia:
1940, film d'anticipazione *su scenario di* Charles Spaak.
Madame Bovary, ecc.

1934 - *Le Grand Jeu — produzione*: Les Films de France — *scenario di* Charles Spaak *e* Jacques Feyder — *Dialoghi di* Charles Spaak — *assistente*: Marcel Carné — *fotografia di* Stradling *e* Forster — *scenografia di* Lazare Meerson — *musica di* Hans Eisler — *fonico*: Stor — *attori*: Marie Bell (doppiata da Claude Marcy nella parte di Irina), Pierre Richard-Willm, Françoise Rosay, Charles Vanel, Georges Pitoeff, Pierre Larquey, Line Clevers, Camille Bert, Henri Chomette, Ariani.
Prima rappresentazione al Marignan di Parigi, il 27 aprile 1934.

1934-35 - *Pension Mimosas — produzione*: Films Sonores Tobis — *scenario di* Charles Spaak e Jacques Feyder — *dialoghi di* Charles Spaak — *assistente*: Marcel Carné — *fotografia di* Roger Hubert — *scenografia di* Lazare Meerson — *costumi*: Cyber — *fonico*: Stor — *attori*: Françoise Rosay, Paul Bernard, Alerme, Lise Delamare, Jean Max, Paul Azaïs, Arletty.
Prima rappresentazione al Colisée di Parigi, il 16 gennaio 1935.

1935 - *La Kermesse Héroïque — produzione*: Films Tobis — *realizzato in versione francese e tedesca negli stabilimenti d'Epinay — scenario e dialoghi di* Bernard Zimmer *sulla base di una novella di* Charles Spaak, *scritta nel* 1928 — *sceneggiatura di* Bernard Zimmer e Jacques Feyder — *assistente alla regia*: Marcel Carné — *fotografia di* Hary Stradling, *assistito da* Louis Page e André Thomas — *scenografia di* Lazare Meerson — *costumi di* G. K. Benda — *musica di* Louis Beydts — *fonico*: Stor — *attori*: Françoise Rosay (la borgomastra), Jean Murat (il Duca), Alerme (il borgomastro), Micheline Cheirel (Siska), Ginette Gaubert (l'albergatrice), Lyne Clevers (la pescivendola), Marise Wendling (la fornaia) Marguerite Ducouret (la birraia), Alfred Adam (il primo consigliere), Bernard Lancret (Julien Breughel), Louis Jouvet (il cappellano), Alexandre Darcy (il capitano), Arthur Devère (il pescivendolo), Pierre Labry (l'albergatore) Marcel Carpentier (il fornaio), Delfin (il nano).
Prima rappresentazione al Marignan di Parigi, il 1° dicembre; a Berlino nel gennaio 1936.

1937 - *Knight Without Armour* (*Le Chevalier sans armure — La contessa Alessandra*) — *produzione*: London Film — Alexander Korda — *scenario di* Frances Marion — *basato su un romanzo di* James Hilton — *costumi di* Benda — *musica di* Miklos Rozsa — *attori*: Marlene Dietrich, Robert Donat, John Clements, Louis Jouvet.
Prima rappresentazione all'Avenue e al Paramount di Parigi il 2 settembre 1937.

1938 - *Fahrendes Volk / Les Gens du Voyage* (*Nomadi*) — *produzione*: Tobis — *versione* francese e tedesca *realizzata a* Munich — *scenario di* Jacques Viot e Jacques Feyder — *dialoghi di* Bernard Zimmer — *assistenti*: Louis Chavance e André Roanne — *fotografia di* Franz Koch — *scenografia di* Jean d'Eaubonne — *musica di* Wolfgang Zeller — *attori*: (*versione francese*): Françoise Rosay, Guillaume de Sax, Mary Glory, Sylvia Bataille, Fabien Lorris, Louise Carletti, André Brule; (*versione tedesca*): Françoise Rosay, Hans Albers.
Prima rappresentazione al Marignan di Parigi, il 4 marzo 1938.

1939 - *La Loi du Nord* (*o La Piste du Nord*) — *produzione*: Filmos — *scenario di* Alexandre Arnoux e Jacques Feyder *basato sul romanzo di* Maurice Constantin Weyer: «Telle qu'elle était de son vivant» — *dialoghi di* Alexandre Arnoux — *fotografia di* Roger Hubert — *scenografia di* Jean d'Eaubonne — *Musica di* Louis Beydts — *attori*: Michèle Morgan, Pierre Richard-Willm, Jacques Terrane, Charles Vanel, Henri Guisol, Arlette Marchal, Prince Troubetzkoi.

Il film, realizzato fra il febbraio e l'agosto 1938, fu presentato a Parigi il 7 marzo 1942, in una versione mutilata dalla censura tedesca.

1942 - *Une Femme disparait* — *produzione*: D.F.G. (Zurigo) — *soggetto di* Jacques Viot — *scenario di* Jacques Feyder — *dialoghi di* Pierre Laroche — *testi aggiunti di* Pierre Vallette — *assistente*: Roger Mercanton — *fotografia di* Michel Kelber — *scenografia di* Jean d'Eaubonne — *musica di* Hans Hang — *attori*: Françoise Rosay, Claude Dauphin, Henri Guisol, Jean Nohain, Jean Worms, Thérèse Dorny, Jeanne Provost, Ettore Cella.

1943-44 - Jacques Feyder pubblica nel 1944, presso Skira, a Ginevra, *Le Cinéma notre métier,* libro scritto in collaborazione con Françoise Rosay, raccolta di conferenze fatte in Svizzera durante la guerra.

Diversi progetti di film in Svizzera che non vengono realizzati, e specialmente: *La Fanfare, basato su uno scenario di* William Aguet.

1945-48 - Diversi progetti di Jacques Feyder non arrivano ad essere realizzati: *La Dame de Pique, scenario di* Bernard Zimmer, *basato su una novella di* Aleksandr Pushkin; *Beauté sur la terre, scenario di* Le Chanois, *basato sul romanzo di* C. F. Ramuz; *Impasse de deux anges, ulteriormente realizzata da* Maurice Tourneur; *Ruy Blas — basato sulla commedia di* Victor Hugo, *adattata da* Jean Cocteau (il film sarà poi realizzato da Pierre Billon): *La Fête Cannibale, su scenario originale di* Feyder, ecc.

Supervisione di «Macadam» (1946) — *regía di* J. Marcel Blistène — *scenario di* Jacques Feyder — *fotografia di* Louis Page — *scenografia di* Jean d'Eaubonne — *attori*: Françoise Rosay, Paul Meurire, Andrée Clément, Simone Signoret.

Alla fine del 1947 il suo stato di salute lo obbliga ad entrare nella clinica svizzera dove morrà il 25 maggio 1948.

(Traduzione e note di m. v.).

Stroheim: realismo e stile

Una sottolineatura di alcuni testi di Erich Stroheim (1), degni di essere annoverati fra le pochissime testimonianze di una compiuta risoluzione artistica dei mezzi cinematografici, può giovare anche oggi, a chi voglia definire la portata del cinematografo su un terreno nel quale l'indagine estetica, come accertamento di forme, idee sensibilmente presentate in immagini, non sia adulterata dalla mistione di motivi ed elementi spuri; e piú può giovare al riscontro di quella polemica del realismo che, da una pretesa diretta a sommariamente prescrivere nuovi indirizzi e nuove strade alle arti e alle lettere tutte, si è venuta restringendo, e con risultati piú significanti, al campo cinematografico. Qui infatti la possibilità e i limiti di una poetica « realista », la sua problematica, insomma, possono trovar soccorso nelle opere piú dense dello Stroheim, e al paragone di queste può il cosí detto nuovo realismo acquistar coscienza delle sue possibilità e dei suoi limiti, oltrepassando nella conquista di una forma le eventuali angustie di ogni ambizione tenuta al puro e semplice « documento ».

Conviene qui prender le mosse dalle leggende, piú o meno pubblicitarie, che corsero il mondo a proposito delle preoccupazioni di fedeltà al *reale,* al *vero,* da cui era dominato Stroheim, attore e regista, al suo tempo migliore: attrici speronate perché una espressione di sofferenza dipinta sul loro volto risultasse autentica e non fittizia, pedanterie insistite sui piú minuti particolari, come le decorazioni che un personaggio doveva portare sulla divisa di un certo esercito e di un certo anno, che dovevano essere quelle in uso in quel paese e in quell'epoca. Né sarà difficile trovare in esse il segno di una cultura alla quale presumibilmente il nostro è stato educato, il naturalismo preoccupato di riprodurre al vivo, nella recitazione, i riflessi dipendenti da contrazioni nervose non volontarie, l'adesione alla *verità* esterna procurata, in taluni scrittori del secondo ottocento, da Zola al nostro De Roberto, con uno studio appassionato, minutissimo, di tipi, di ambienti, di costumi e di tecniche.

(1) Il presente saggio, scritto tra il 1940 e il 1941, non poté allora vedere la luce per ragioni contingenti. Sfrondato qua e là e aggiornato nei riferimenti, può valere oggi come testimonianza, come tentativo di contribuire ad una valutazione teorica e non dilettantesca del cinematografo, a quella inserzione di esso nella *cultura,* nella civiltà, che di un fervore da cui tutti fummo presi qualche anno addietro, anche quelli che al cinematografo non eravamo professionalmente interessati, è forse frutto degno di non andare perduto.

E la fedeltà delle sue descrizioni, il primo dopoguerra, ormai vago e mitologico nella nostra fantasia, che torna in *Femmine folli* con la data scritta su un foglio di calendario (12 gennaio 1919), le scollature a spalline delle signore in abito da sera; con i tic, le superstizioni magiche di un mondo dove i giocatori accarezzano con gesto furtivo un gobbo probabilmente stipendiato ad hoc dalla amministrazione del Casino. O, in *Sinfonia nuziale*, l'attesa della processione, il suo ritmo lentissimo, intento ad ogni sfumatura in cui sia possibile cogliere i segni di una folla curiosa e snervata dall'aspettativa, e anticipare la fisionomia, il carattere dei personaggi che poi seguiremo lungo tutta la vicenda. Una fedeltà riproduttiva che non si arresta dinanzi all'orrido, ma quasi se ne compiace: Schani, il macellaio di *Sinfonia nuziale*, quando mastica un pezzo di carne cruda: il suo volto soddisfatto, il bacio che dà alla fidanzata, di cui l'obiettivo sottolinea una smorfia di ribrezzo. Fino a certi tentativi di colore, il fanale acceso negli ultimi quadri di *Femmine folli*, la dovizia cromatica con cui nell'attacco di *Sinfonia nuziale* viene evocata una cerimonia ecclesiastico-militare della vecchia Vienna, con i suoi elmi e le sciabole luccicanti e le tinte accese delle uniformi, dei paramenti, e gli effetti del sole sugli edifici e sulla folla.

E' una preoccupazione di realtà, di verità, che investe lo stile come i soggetti. Ecco *Femmine folli*, in cui l'intreccio complicato e di fantasia grossolana sembra tolto di peso dalle cronache di quel primo dopoguerra, età di retorici *viveurs* e di re in esilio, e di truffatori camuffati da principi russi, sempre pronti ad abbindolare la grezza ingenuità dei milionari *yankees*, che alla fine reagiscono menando pugni da *cow-boy*. Con suicidi di orribili domeniche pazzamente innamorate, e scene di seduzione, e scandali: fino alla catastrofe finale che vede arresti e assassini, e l'avventuriero falso principe finire, col capo all'ingiú nel tombino di una fogna.

E *Sinfonia nuziale*, cronaca familiare dell'ultima Vienna absburgica, un principe Nicki von Wildeliebe - Rauffenburg vizioso e carico di debiti che intreccia un idillio con Mitzi la fidanzata di un macellaio, proprio mentre i suoi genitori stanno per combinargli un matrimonio vantaggioso con una giovine ricchissima e zoppa. E avrà il suo epilogo intricato e gonfio di toni apocalittici in *Luna di miele*, dove il racconto si fa macchinoso, ritorna al gusto, evidente già in *Femmine folli*, per il gran *réportage* di cronaca nera; non senza un sottile riferimento al piú vistoso fattaccio dell'ultimo ottocento austriaco, la casa di caccia di Mayerling, con i cadaveri dello arciduca Rodolfo e della sua amante. Ma lo spettatore attento non potrà fare a meno di notare, in ciascuno di questi film, segnatamente in *Sinfonia nuziale*, il solo che interamente esorbiti dai moduli della « produzione » per iscriversi nei quadri dell'arte, un tramutamento cosí della cronaca come delle preoccupazioni di un descrivere tutto riproduttivo e meccanico, che sposta i temi verso una superiore logica della fantasia, e fa dense di partecipazione sentimen-

tale le risorse stilistiche in cui voleva trovarsi solo l'assente minuziosità di una testimonianza.

Ma quando codesti sforzi di riproduzione impassibile e quasi meccanica toccano il loro acme, proprio allora il discorso si fa piú concitato, piú evidente una partecipazione, un giudizio sensibile: certe panoramiche che mostrano la folla di Montecarlo indaffarata in un moto frenetico e inutilmente consumato, quasi di motore che giri a vuoto, con un moralismo ironico che si scopre in tutte le sue motivazioni quando un ufficiale che non si è chinato a raccogliere l'oggetto caduto a una donna, sotto gli sguardi del cavaliere che vorrebbero sferzare la sua scortesia apre il mantello, e mostra i moncherini del mutilato. Altre volte è la composizione dei quadri a prender la mano del narratore, fino all'indugio su un decorativismo barocco che fa quasi pensare ai modi di uno Sternberg: sempre in *Femmine folli*, la sosta nella stamberga, durante il temporale, quando la presenza di una capra sottolinea allusivamente quel che di satiresco c'è nella foia del protagonista, evidente al lampeggiare degli occhi, alla piega delle labbra; e le luci intermittenti dei lampi oltre i vetri della finestra fanno apparire e sparire, in mezzo a suppellettili róse dal tempo e dalla lordura, e caoticamente ammucchiate, un profilo diabolico di vecchia megera. In *Sinfonia nuziale*, i quadri dell'orgia, donne seminude e ubbriache che si rovesciano sui tappeti e aggrovigliano i loro corpi con quelli dei due vecchi che, stesi ai piedi della colonna, i volti grondanti sudore e bava, capelli e baffi unti e appiccicati, anticipano un contratto matrimoniale, nell'atto in cui si applicano a vicenda un cerotto per calli (dal mezzo campo lungo alla figura intera al primo piano, l'obiettivo si accosta sempre piú a codesto disgustoso particolare). Fino a una simbologia fin troppo facile e convenzionale: rospi, civette, falchi, uccellini, l'allegorico « uomo di ferro » raggi di luce entro chiese in ombra illuminano un volto di donna in orazione, un ricorrente motivo di campane, la vita notturna della Vienna galante annunziata in un incrociarsi di allusive dissolvenze, bottiglie di spumante, mani che scorrono sulla tastiera, sagome di suonatori negri.

Ma piú felici, e piú espressivamente pacati, sono i luoghi nei quali un sottile lirismo percorre dall'interno la secchezza della descrizione: i campi lunghissimi e le panoramiche con cui si apre *Sinfonia nuziale*, gli indugi dell'obiettivo sulla città distesa nel sole di giugno, con i campanoni che ondeggiano sulle torri ad annunziare il giorno festivo. Pensate al rimpianto per una irreperibile *douceur de vivre* che è sottinteso in tutti i richiami di una età perduta, e non per sola analogia di argomento la mente va all'appassionata apologia con cui Werfel inaugura le sue rievocazioni dello impero austro-ungarico: ecco le chiese e i palazzi dorati dalla luce calda e suadente della prima estate, ecco le birrerie col giardino in cui giovani donne suonano l'arpa, gli alberi fioriti lungo il fiume, le fanciulle che, tra un cravattino a farfalla e un cappello di pa-

glia, sgranano gli occhioni incontro ad ufficiali scintillanti nelle uniformi di una interminabile parata. Le note ormai consuete di un valzer stanno per risuonare da sole nelle nostre orecchie, e una caduta nella retorica zuccherosa e stucchevole delle canzonette e delle cartoline illustrate sarebbe inevitabile, se non giungesse in tempo una brusca sterzata, se un risentito moralismo non persuadesse, insieme con amore di obiettività, a farci vedere il rovescio di quel mondo, le principesse che battono a colpi di guanciale i mariti generali di sua Maestà Apostolica, e ammiccano loro durante una cerimonia religiosa cui consacrano una apparenza di untuoso raccoglimento, per additare una ragazza deforme e milionaria, ottimo partito per il principe figlio, brillantissimo e vistosissimo ufficiale della guardia imperiale: cinico, ubriacone, seduttore senza scrupoli.

Cosí le risorse del linguaggio sono sempre impiegate a significare sensibilmente un giudizio, un'attiva partecipazione del pensiero e del sentimento. Dalle angolazioni che sottolineano un senso implicito nelle figure (la vita intima, grottesca e miserabile dell'aristocrazia austriaca, quando l'obiettivo coglie in figura intera, sul letto coniugale, i principi Wildeliebe-Rauffenburg; o il mezzo campo lungo con cui si apre *Femmine folli*: Sergio al centro, Olga e Vera, ai due lati al tavolo della prima colazione, in un rapporto spaziale, da cui sono sottintese tutte le miserabili complicità dei tre avventurieri che sfruttano il mito degli esuli russi caro all'Europa borghese all'indomani della rivoluzione); alla composizione architettonica, al ritmo narrativo che in *Femmine folli* passa da un *adagio* — il tempo largo e disteso della presentazione, quando facciamo conoscenza con le persone e gli ambienti in cui i vari rapporti della favola dovranno intrecciarsi — a un contratto e veloce *andantino*, quando giungono al loro nodo le relazioni tra i vari personaggi, a un *andante mosso*, fino alla risoluzione finale, in cui, tra incendi, suicidi, assassini, arresti e la fine dell'eroe cattivo e vigliacco, il racconto si stringe progressivamente, fino a morire in una nota secca e rapidissima.

In *Sinfonia nuziale* domina il contrappunto tra due ambienti contigui e lontanissimi, il mondo di Nicki e dei generali, quello di Mitzi, e dei bottegai e piccoli impiegati: due mondi fra i quali l'amore dei protagonisti getta un ponte provvisorio ed equivoco, rotto rispettivamente dagli ambigui suggerimenti della principessa madre, dai pettegolezzi della donnetta che, tra uno strizzo d'occhio e un muover di fianchi squaderna dinanzi a Schani un giornale dove si legge del fidanzamento tra Nicola von Wildeliebe-Rauffenburg e Cecilia Schweisser. Due mondi in egual modo corrotti, in egual misura dominati da passioni — denaro, ambizione, lussuria — che dovranno alla fine aver ragione del sentimento di Mitzi e di Nicki, quando esso accennerà a proporsi come una vaga velleità di riscatto e di ribellione.

Qui la disposizione dei mezzi cinematografici esubera oltre i limiti di un linguaggio minore, legato alla cronaca, al costume, ai meccanismi

industriali, e, interamente padroneggiata, sviluppa appieno le sue risorse narrative e poetiche. Il montaggio risponde sempre alle richieste del racconto, non divaga in divertimenti di puro spettacolo, e nemmeno si lascia deviare, come nel ridondante e affrettato racconto di *Femmine folli* o nella ossessione barocca di *Luna di miele*, verso tirate ad effetto: v'è anzi una voluta lentezza, un sistematico indugio formale (il muto colloquio tra Nicki e Mitzi, con l'alternarsi di campo lungo, primo piano e dettaglio) che non indica esuberanza di virtú calligrafiche, ma insistita preoccupazione di risolvere per intero in rapporti visivi una storia tutta giuocata *in interiore homine*.

V'è qui una logica delle inquadrature, una significanza che decide la loro durata, i modi del reciproco connettersi, che esclude in maniera quasi totale il soccorso estrinseco delle didascalie, e brucia nel fuoco di un discorso solidamente unitario le laterali collaborazioni al compimento dell'opera-fotografia, scene, costumi, luci, trucco — e compone in unità di stile la recitazione dei vari attori. Ricordate le due donne? Fay Wray, la dolcezza con cui i suoi lineamenti si stampano nella nostra memoria: raccapriccio, sottomissione, teneri abbandoni; e alla fine una trama di lacrime su due pupille esitanti, e insieme impietrate nello sforzo di tener fermo il proprio dolore. E con quanta sobrietà l'interprete difende il personaggio di Cecilia dai pericoli di una retorica latente e pronta ad insorgere: ecco le sue timide civetterie di sposina consapevole della propria minorazione, in controscena ad uno Stroheim che mai avevamo visto cosí irritante nella sua compostezza nervosa. Oserei dire che l'attore, nel suo esser regista, reciti attraverso i vari personaggi, imprima ai compagni il suggello del proprio linguaggio, cosí da adeguarli per intero ai moduli della propria fantasia: e allora si fondono nel narratore le varie attribuzioni, cosí come l'evidenza di una sola « mano » rende qui improponibili gli annosi e a volte oziosi problemi sulla paternità delle opere cinematografiche.

Davvero il « mestiere », necessario al cinematografo come ad ogni altra arte, ma in esso forzatamente esuberante fino a soffocare assai spesso la purezza delle possibilità progressive, rimane dominato, e viene diretto a finalità artistiche: al punto che l'immagine raggiunge una compiutezza tale da trascinare lo spettatore, per la forza della sua sola suggestione, in un racconto che appaga le necessità di azione su cui si impernia il discorso cinematografico pur rimanendo sempre su un piano nel quale gli accadimenti esterni non sopraffanno mai l'interiorità — fatta visibile — delle vicende narrate. Da *Femmine folli* a *Sinfonia nuziale*, evidente risulterà il cammino percorso, solo che uno pensi come lí rimanga ancora piú di una scoria, uno schematico moralismo, dal quale è esente solo il personaggio della domestica bruttissima, amante sfruttata e, in ultimo, vendicatrice apocalittica; una legnosa schematicità di caratteri, personaggi senza crisi e senza pentimenti, figure ammonitrici che appaiono qua e là — il mutilato, il frate — a sottolineare la troppo recisa didascalicità della

favola. E un temporale che lividamente abbaglia paesaggi che sembrano percorsi da scatenati geni infernali, e che rende piú fosca la compiaciuta rilevazione di quei simboli zoologici che tradizionalmente si legano all'orrore e al cattivo augurio; mentre Sergio, con in viso una maschera di eccitazione brutale, gli occhi stravolti, le labbra contratte, le narici dilatate, prende in braccio la donna ferita e, con intenzione evidente, corre al piú vicino luogo coperto.

Di tali « pezzi di bravura » abbonda *Femmine folli*, come poi abbonderà *Luna di miele*: ma in *Sinfonia nuziale*, anche se non mancano, essi sono governati con piú saggia misura, al modo stesso in cui il piglio iroso e sfrenato di una fantasia intenta a comporre quadri schematicamente moralistici si riscatta e addolcisce, cede all'affiorare di motivi piú sofferti, piú umani; e il semplicismo della costruzione smorza tutti i toni fino a farsi piú complesso, attraversato da moti di accorato affetto.

Si rallenta, allora, l'azione, e quasi si sospende, in una dissoluzione del « fatto » in quanto tale entro una trama intessuta di vari umori e di sentimenti disparati; pacato, il racconto, carico di indugi, di sguardi gettati in quella intimità misteriosa dell'uomo che decide le vicende esteriori, si è ormai riscattato dalla frenesia di intrighi, dall'ingorgo di accadimenti e di colpi di scena che aveva collocato *Femmine folli* sulla scia di una letteratura d'appendice, dei romanzi diffusi a dispense con premio per gli abbonati — e che riapparirà in *Luna di miele*, menomando la vicenda stessa di *Sinfonia nuziale*, compendiata alla stregua di un antefatto riferito in maniera fin troppo sbrigativa.

E' il cinematografo che si riscatta dalla sua soggezione a un meccanismo di azioni colte solo ab extra, con la distratta frettolosità del cronista, ma senza per questo rinunziare alla propria fama, ma affidandosi per intero, ed esclusivamente, al complesso e suggestivo giuoco delle immagini: che fra loro si annodano e si seguono secondo un ritmo tale da non far mai pesare sugli spettatori la lentezza dell'azione, la esilità del filo su cui essa si muove — l'idillio tra la piccola Mitzi e il principe Nicki, spezzato, a un certo istante, dal matrimonio di convenienza, cui questo è obbligato con la zoppa e gentile Cecilia — dal rimanere la favola aperta in tutti i sensi, priva di un epilogo accettabile secondo la convenzione; ché qui ogni interesse converge sulla forma ed è ad essa legato, in un totale rovesciamento del realismo polemico, impegnato su elementi di didattica morale, a cui forse l'autore sperava di tener fede.

Ce ne accorgiamo nel finale, quando la carrozza degli sposi si allontana sotto la pioggia, e dal veicolo traballante, accanto a una donna non cara né desiderata Nicki scorge Mitzi sulla strada, gli occhi tremanti e umidi: il cinico viveur, l'impassibile gentiluomo, si toglie per un istante il monocolo e il mignolo guantato, con un gesto impercettibile, raccoglie una lacrima. Poi, un inchino di perfetta galanteria verso la donna che siede vicino, e il personaggio riacquista la sua

maschera. La vettura si allontana nella luce grigia, fra capannelli di curiosi che si fanno sempre piú radi. Poche volte è accaduto al cinematografo di risolvere cosí compiutamente in termini visivi una situazione tutta interiore al modo stesso in cui la virtú determinante della forma visibile sposta l'accento della narrazione dal fatto di cronaca brutalmente esposto ad una accorata umanità nella quale anche il piglio di estrinseco moralismo è stato bruciato, se la figura in cui si volevano assommati tutti i vizi e le perversità, secondo uno schema caro a Stroheim fino dai suoi primi film (« ecco l'uomo che odierete », stava scritto sui cartelloni pubblicitari), si è riscattata in un sia pure effimero patimento umano. Secondo un modulo che ritroveremo nella *Grande illusione*, quando Rauffenstein, il rigidissimo carceriere prussiano, ha un moto di disperato dolore dinanzi alla morte dell'ufficiale francese da lui ucciso per fedeltà al dovere.

E che codeste variazioni sostanziali siano introdotte per virtú della forma, la quale trasmuta intenti semplicisti a volte, e grossolani in discorso umanamente piú largo e comprensivo, è cosa che balza evidente da una analisi del taglio delle scene, del succedersi delle inquadrature. Gli scambi di occhiate tra Mitzi e Nicki, durante le soste della processione: stupore ingenuo della fanciulla, indolente compiacimento di lui: in un puntuale corrispondersi di primi piani e piani medi vengono alla luce, sottolineati in un gesto apparentemente marginale, in un dettaglio dell'espressione, in una occhiata fuggevole. E il quadro delle nozze, Nicki che scende dall'altare con andatura di studiata irregolarità per nascondere il passo zoppicante della sposa — coperta questa, e come nascosta, dal padre che le cammina dinanzi; a tratti volge gli occhi alla gamba difettosa, un accenno, e non piú che tanto: ma in esso vediamo senza bisogno di insistite spiegazioni, tutta una rete di inganni reciproci, di malafede, di immoralità; e il volto timido e come spaurito di Cecilia illumina le contraddizioni del suo animo, dove un amore nascente si dibatte con la consapevolezza di un impossibile adempimento, con la coscienza della propria sorte: moderna e minore Ifigenia, sacrificata ai miti crudeli di una società che adora l'ambizione e il denaro.

Si denuncia qui, attraverso gli esiti formali che tramutano la materia dell'opera, una sorta di segreto affetto verso i personaggi e il loro mondo, la nostalgia che induce l'uomo ormai *déraciné* a guardare con tenerezza quegli argomenti che pure vorrebbe far oggetto del suo furore polemico: fino all'alternarsi di sequenze aspre, crude, incisive, con altre percorse da una tenera commozione; un contrappunto cui l'amore della forma conferisce equilibrio senza stridori. Dopo lo spettacolo disgustoso che offre la depravazione dei vecchi signori, scrutata nei suoi particolari piú ripugnanti, ecco il colloquio tra gli Schweisser padre e figlia: dove un'accorata tenerezza riabilita quasi una figura ormai moralmente condanata se il volto che avevamo visto grondante di sudore sporco si riga di lacrime, nella spalla della ragazza che lo abbraccia piangendo.

Il *problema* Stroheim si offre allora all'intelligenza critica come indice di una scrittura cinematografica che ha lasciato dietro di sé tutte le angustie in cui un lavoro vincolato ai compromessi di una tecnica che tende a sopraffare le ragioni della fantasia e del sentimento si trova imbrogliato nella maggior parte dei casi; un momento eccezionale, che non resiste alla pressione di piú spuri motivi, e si contamina, in *Luna di miele,* pasticcio avventuroso, troppo carico di tinte, insistito fino all'eccesso su tutti i motivi, fino a guastare gli accenti che in *Sinfonia nuziale* avevano trovato una cosí armoniosa ed equilibrata soluzione, oltre ogni cifra, oltre ogni sospetto di retorica.

Di fronte a quest'opera, in cui l'autore aveva rotto il proprio segno convenzionale, travalicato il proprio mestiere, superate le proprie « fissazioni » per accedere ad una atmosfera cristallina di poesia, *Luna di Miele* segna un ritorno a modi piú antichi e consunti, l'epilogo di una carriera artistica della quale dopo non sopravanzerà se non a intervalli piú o meno rari, l'attore e che in situazioni sempre piú convenzionali (*Allarme a Gibilterra, Macao*) perpetua i modi e le forme esterne di un suo antico e non dimenticato prestigio — nel senso della dichiarazione che di lui una volta fu riferita: « sono un bravo attore perché sono un grande regista ».

E' qui si palesa, per l'unità stilistica che egli seppe dare alle sue opere, vincendo le resistenze di una lavorazione necessariamente frantumata e dispersiva, il segno di una capacità che da un materiale assai grezzo, e valendosi di strumenti pericolosi per la misura in cui prendono la mano a chi li adopera trascinandolo su un terreno in vario modo contaminato, riuscí a trarre discorso artisticamente efficace, un discorso capace di resistere, senza affidarsi alle civetterie del costume, dei richiami estrinseci alla memoria e alle curiosità degli spettatori, oltre ogni distanza di tempo e di avvenimenti.

E' il discorso dei suoi momenti piú alti, un discorso che si sdipana dinanzi ai nostri occhi, articolato nei fotogrammi di *Sinfonia nuziale.* Esso conta come testimonianza, fra le poche altissime, con Chaplin e Clair, della possibilità che il cinematografo ha in sé di liberarsi da ogni soggezione alle richieste del « mercato », e dello « spettacolo », nel senso piú deteriore, di conseguire risultati di autentica arte; e con l'esempio di una ricerca nella quale le preoccupazioni realistiche intervengono a disciplinare e frenare le esuberanze di una fantasia portata verso eccessività barocche e tirate di enfatico moralismo, mostra come le poetiche *della realtà* non vadano mai prese alla lettera, ma contino, soltanto per questo, che si rovesciano nei loro prodotti, che presentano la materia descritta con una colorazione, una tonalità effettiva, in cui il reale stesso è stato tramutato, perpetuato nelle forme che sole di esso sopravvivono oltre il deperimento e la fuga dei contenuti materiali e persino degli interessi che ad esso avevano legato il nostro impegno.

Rosario Assunto

La letteratura cinematografica in Gran Bretagna

Un pioniere della critica cinematografica, se non vi apparrà curioso, fu Jonathan Swift. Ecco le sue impressioni sul *moving picture,* in data 27 marzo 1713, segnalate da Gide, nel *Diario,* da *Journal to Stella*: « Andai poi a un rinomato *moving picture* e mai vidi nulla di piú attraente. C'era un mare largo dieci pollici e una città alla opposta estremità, e bastimenti che navigavano e scaricavano i loro cannoni ».

Non sappiamo che cosa scrissero gli inglesi dopo la proiezione di *Attacco a una diligenza nel secolo scorso* di Mottershaw (1902), che è uno dei primi film della cinematografia realistica, come Georges Méliès fu l'autore dei primi film di fantasia, ma attraverso i cataloghi *Film and Theatre* di Nicoll (1935) non sarà difficile rinvenire le prime tracce della letteratura e della critica cinematografica in Gran Bretagna. Le pubblicazioni britanniche, specializzate o piú o meno direttamente attinenti alla cinematografia, di cui ci sembra tuttavia indispensabile dar conto nel periodo formativo del cinema e della critica del film, sono *Generally Speaking* (1917) di G. K. Chesterton, il quale vi dichiarava la propria opposizione alla cinematografia come arte, e in primo luogo in ragione dell'estrema rapidità del montaggio, pur riconoscendo che « il film è anzitutto movimento »; e *Cinema and Its Drama* di Gordon Craig, che fu stampato nel 1922. Il regista teatrale vi fece una indagine, quale condussero anche Meierhold, Tairov, Antoine, Bragaglia, sulle necessità particolari dello spettacolo cinematografico.

Non meritano troppo rilievo le dichiarazioni sul cinema fatte in occasioni differenti da G. B. Shaw (ricordiamo per tutte *Drama, the Theatre and the Films,* stampata in collaborazione con Archibald Henderson in *Fortnightly Review,* 1924): lo scrittore irlandese è troppo uomo di spirito per avere precise idee estetiche. « Un'arte destinata a dare il primo posto all'*immagine* anziché al verbo — afferma — non può essere arte ». Qui è evidente che Shaw, come Pagnol, non chiede al cinema che di parlare. E meriterebbe il sarcasmo della risposta che Clair mandò su *Candide* all'autore di *Topaze.* Giusta, invece, una osservazione sulla recitazione: « L'arte delle *movies* è l'arte di non fare movimenti. L'attore professionale cinematografico è deplorevole. Non sa adattarsi all'idea che tutti lo guardano con una lente di ingrandimento ».

D. H. Lawrence dedicò, senza averne l'aria, una stroncatura al cinematografo, nel romanzo *St. Mawr* (1925), a proposito del *western*

e della « psicologia da cinema ». Sullo schermo non vedeva che « una vita da specchio », vuota e priva di senso. Aldous Huxley scrisse in un saggio attorno al « sonoro » (1929) che *il silenzio è d'oro* (lo stesso titolo d'un film di Clair) e fu poco amico del fonofilm, almeno fino a quando non ebbe casa in Hollywood, dove partecipò ad alcune sceneggiature.

L'atteggiamento dei letterati inglesi verso le opere dello schermo, come già risulta da questi accenni, non fu all'inizio molto benevolo, come del resto in qualunque altro paese. E' comune, però, che un filosofo o storico degno di ammirazione non sia critico letterario altrettanto attendibile; che un critico d'arte antica non capisca l'arte moderna, e che un letterato prenda atteggiamenti sbagliati davanti alle arti belle, alla musica, e anche davanti alla cinematografia.

Fra le prime opere, apparse a Londra, dove si trovano esami, meglio approfonditi, dei problemi del film, ricordiamo: *Heraclitus or the Future of Film* di Betts e *Parnassus to Set* (saggio sul ritmo del film) di E. W. White, ambedue del 1928 e a carattere estetico; *The Mind and the Film* di Bukle (1926), intorno ai fattori psicologici del film; *The New Spirit of the Cinema* di H. Carter (1930), informativo e sociologico. Questa tradizione di studi a carattere psicologico, sociologico, e poi anche politico-economico, fu continuata e approfondita: ricordiamo un capitolo di *Man and His Followmen* (1944) di Samuel Lowy, ispirato da Freud e Adler, sul comportamento psichico dell'uomo davanti al film; *Sociology of Film* di J. P. Mayer (1946) che sonda le reazioni dei bambini, degli adolescenti e degli adulti di fronte al cinema; *Films, an Alternative to Rank* di Frederick Mullally (1946) in cui la dittatura esercitata da Rank sul cinema inglese viene attaccata in difesa della indipendenza del cinematografo; *The Factual Film* (1947).

Secton Margrave avviò alla trattazione della sceneggiatura in *Successful Film Writing* (1936) esemplificandosi sulla sceneggiatura del *Fantasma galante* di Clair. Raymond Spottiswoode pubblicò nel 1935 una *Grammatica del film,* tradotta in Italia per le edizioni di *Bianco e Nero,* nella quale è evidente il debito alla estetica cinematografica di Rudolf Arnheim, riconosciuto dallo stesso scrittore. Riorganizzando in questo trattato la materia già nota, l'autore enumera come « fattori differenzianti » dell'arte cinematografica le sue stesse manchevolezze e limitazioni, e dà maggior rilievo alla parte dedicata al « sonoro », nel quale invece l'Arnheim trovò nocimento al film d'arte. A proposito del montaggio fonofilmico egli fa una attenta classificazione delle alternative (dialogo, suoni naturali, musica) che stanno davanti al cineautore, nell'atto di preparare il copione in considerazione delle esigenze della camera e del sonoro, e della loro combinazione nell'immagine visiva. Sulla sceneggiatura così si esprime: « E' lo scritto teleologico e il piano descrittivo del film ».

Adrian Brunel pubblicò nel 1936 *Film Production,* rielaborando le idee di Béla Balázs e del Pudovkin, tradotto in Gran Bretagna

dal Montagu. (Iris Barry traduceva Bardèche e Brasillach). Nello stesso anno usciva *Film Music* di Kurt London.

Di Andrew Buchanan ricordiamo *Film Making from Script to Screen,* dove si legge fra l'altro: « Nel cinema l'azione è la parola piú forte di ogni parola »; *The Art of Film Production, Art and Life of the Film,* e *Film and the Future,* saggio di psicologia elementare pubblicato nel 1936, in cui esamina il probabile mondo di domani attraverso l'influenza che il cinema esercita sulla gioventú d'oggi. Note di Alfred Hitchcock apparvero a Londra nel 1937 in *Footnotes to the Film: Essays* di Charles Davy (una antologia di « punti di vista »). Eccone un passo: « Il lavoro sul copione è la mia vera creazione del film. Quando l'ho compiuto, il film è già finito nella mia mente ». Un'altra raccolta di commenti americani e inglesi, dove si trova anche la firma di Vidor, è *Garbo and the Night-Watchmen* (1937).

La critica inglese che rimarrà, fra gli studi cinematografici, oltre che il libro un po' accademico dello Spottiswoode, è quella che fa capo alla scuola del documentario, dove sono convenuti il sociologo John Grierson, che ne è il fondatore, il critico Paul Rotha, il cineautore Alberto Cavalcanti, il colonialista Basil Wright, lo scrittore Roger Manvell, che fu allievo di Grierson. Se il film documentario inglese è fiorente, è merito della teoria e critica del documentario di averlo sostenuto e divulgato in tutto il mondo.

A Paul Rotha si debbono *The Film Till Now* (1930), *Celluloid* (1931), *Documentary Film* (1935), *Movie Parade* (1936). L'autore vi traccia larghi panorami della cinematografia mondiale, cercando di creare delle categorie nella produzione dei film. In *Movie Parade* i film sono divisi in tre classi: film di invenzione, film di fatti, film di avanguardia e di trucco. Naturalmente queste classi, che poi si dividono in specie e sottospecie, sono dense di interferenze ed esteticamente insoddisfacenti: *Golem* è in gruppo diverso da *Caligari;* film costosi ma insignificanti ricostruiti in studio passano ai film esotici.

Piú attendibile, perché espressione della scuola dei documentaristi, è *Documentary Film,* dove si legge anche una prefazione di John Grierson. Le caratteristiche del film in argomento vi vengono rilevate in contrapposizione a quelle del cinematografo industriale. Le categorie del documentario sono quattro: film a tradizione naturalistica o romantica; film a tradizione realista; film di attualità; film di propaganda.

Alle classificazioni, piú o meno resistenti, del Rotha, fecero seguito altri quadri e sintesi: Roy Alexander Fowler tracciò un panorama completo del cinema francese, dal 1936 al 1946, in *The Film in France;* M. Maurice Speed pubblicò *Film Review* (1946) con articoli di James Mason sull'attore cinematografico e di Darryl F. Zanuck sulla produzione; Margaret Farrand Thorp portò a buon compimento una inchiesta su tutti gli aspetti del cinema americano in *America at the Movies* (1946); F. E. Baily pubblicò *Film Stars of History*

(1945). Né mancarono anche precise bio-filmografie, divenute indispensabili per gli studiosi di cinema: quella di *Orson Welles*, preparata da Roy Alexander Fowler, e quelle edite dal British Film Institute dal 1943 al 1947 a cura di G. Weinberg (*Stroheim; Lang; Flaherty e Richter*), di Seymour Stern (*Griffith*, in cinque fascicoli); di Theodore Huff (*Chaplin; Lubitsch*). A ciò aggiungasi *The Cinema and the Negro*, una filmografia « negra » di Peter Noble, e il *Méliès* di Georges Sadoul.

Alberto Cavalcanti, di cui si ricorderà la relazione sul *Ritmo interiore* al Congresso Internazionale di Musica a Firenze (1937), e in *Bianco e Nero* un saggio sui *Documentari di propaganda* (1938, n. 10) dove « l'ignoranza del mezzo — vi si legge — rischia di uccidere il cinema », e che ha anche pubblicato uno studio sul *Movimento neorealista in Inghilterra*, segue all'incirca la classificazione del Rotha nella antologia cinematografica *Film and Reality*, dove espone attraverso una scelta critica di brani di pellicole le idee del movimento. Il valore di questa selezione è peraltro assai debole; non tanto per la distribuzione e il taglio dei testi montati, quanto per la assenza totale, forse per motivi « bellici », del cinema italiano realista muto e sonoro (Martoglio, Camerini, Blasetti, Ruttmann, per restare ai nomi anteguerra), del documentario tedesco (Riefenstahl), e dei documentaristi italiani (Paolucci, Cerchio, ecc.).

Pur riconoscendo l'anticipazione di *Nanook* di Flaherty (1922), Paul Rotha considera John Grierson come il caposcuola dei neorealisti inglesi. *Drifters*, infatti, è del 1927, e *Nanook* resta un film di finzione, sia pure ambientato nel paesaggio eschimese. Ma dopo *Nanook* Flaherty porta in altre terre esotiche quel precetto di Grierson, che del resto è anche suo: « trattare creativamente le attualità ». Idee dell'autore di *Man of Aran* sul problema si possono leggere in *Commonwealth* (1934): *Sentimentality and the Screen*. In *Cinema* (1937, numero 22): « Oggetto del documentario è rappresentare la vita nella forma in cui si vive. Ciò non implica riprendere senza selezione. La selezione sussiste e in forma forse piú rigida che non negli stessi film spettacolari. Un'abile scelta, un insieme accurato di luce e di ombre, di situazioni drammatiche e comiche, con un graduale progredire dell'azione da un vertice all'altro, sono le caratteristiche essenziali del documentario, come del resto lo sono di ogni arte ». « Nell'opera di selezione il regista agisce su materiale documentario, perseguendo il fine di narrare la verità nel modo piú appropriato ». « Il documentario si gira sul posto che si vuol riprodurre, con gli uomini del posto ».

Grierson, Rotha e Basil Wright, che sono anche scrittori, fecero conoscere le loro idee attraverso le riviste *Cinema Quarterly*, che visse circa quattro anni, e *World Film News* e *See*. Numerosi furono i *Clubs* e le *Film Societies* da essi fondati. Harry Watt, Edgar Anstey, Arthur Elton si strinsero loro attorno. Molti furono i saggi di Grierson dedicati sia agli ultimi quindici anni di cinema che al problema

del documentario, definito come « il mezzo piú sicuro per fare afferrare agli uomini i loro problemi e misteri »: i quali, pubblicati nelle riviste sopra ricordate, o altrove, furono poi raccolti da Forsyth Hardy in *Grierson on Documentary* (1946), dove l'espressione cinematografica e anche l'organizzazione della produzione vengono analizzate, con riguardo anche alle personalità di Chaplin, Sternberg, Stroheim, Pabst, Lang, Lubitsch, Hitchcock, Asquith, Eisenstein, Pudovkin, Cavalcanti, Flaherty.

Dei film documentari nati dalla scuola inglese, dove Grierson e i suoi seguaci si dedicarono in prevalenza al trattamento artistico delle attività industriali e dei problemi sociali, e Rotha alla propaganda, giova citare dopo *Drifters*: *Song of Ceylon* di Basil Wright; *Shipyard* di Paul Rotha e *Night Mail* di Harry Watt; *Coalface* di Cavalcanti. In quest'ultimo film è da ricordare la singolare collaborazione del poeta W. H. Auden e i suoi esperimenti di parole-ritmo. Il commento veniva incorporato nelle immagini attraverso un coro recitativo destinato a creare atmosfera. Auden (e simile esperimento si può notare in *Night Mail*) faceva dire ai minatori che tornano alla superficie il seguente poemetto:

« O lurcher-loving collier black as night,
Follow your love across the smokeless hill,
Your lamp is out and all your cages still.
Course for her heart and do not miss
And Kate fly not so fast,
For Sunday soon is past,
And Monday comes when none may kiss.
Be marble to his soot and to his black be white ».

Ne diamo la seguente traduzione:

FACCIA DI CARBONE

O minatore solitario e nero
come la notte,
Insegui l'amor tuo per la collina
che non ha fumo,
La lampada t'è spenta e sono alfine
ferme le gabbie.
Raggiungi il cuore suo e non mancare.
Tu, Kate, non fuggir cosí affrettata,
Poiché domenica è presto passata,
E lunedí nessuno può baciare.
Sii marmo alla fuliggine e al suo nero
rimani candida.

Il fòro delle ultime discussioni dei documentaristi inglesi è diventato oggi *Documentary News Letter*, e si tratta del miglior giornalismo cinematografico. Altre riviste inglesi di cinematografo sono:

Sight and Sound; le pubblicazioni del *British Film Institute; Kinematograph Weekly*; *The Film Bulletin; Film Penguin Review; Sequence. Close up* è scomparsa da varî anni.

I princípi essenziali di John Grierson si possono leggere oltre che in *Broadcasting and the Cinema as Instruments of Education* (1936), in *Grierson on Documentary*, già citato, in qualche prefazione a libri sul cinema e nelle riviste da lui pubblicate. Ecco qualche spunto teorico:

« Primi princípi. Noi crediamo che la capacità del cinema d'osservare e scegliere dalla vita stessa può essere assunta in una nuova e vitale forma d'arte. I film in studio ignorano largamente questa possibilità di aprire lo schermo al mondo reale. I loro racconti si svolgono in ambienti artificiali. Il documentario vuol riprendere il racconto e la scena della vita. Noi crediamo che l'attore originale, o naturale, che la scena originale, o naturale, siano meglio atti all'interpretazione per lo schermo del mondo moderno. Essi danno al cinema un materiale inesauribile. Essi hanno potere su una infinità di movimenti e di immagini. Essi hanno potere di interpretazione su piú complessi e stupefacenti avvenimenti del mondo reale che lo studio possa pensare a ricreare meccanicamente « (*Cinema Quarterly*, inverno 1932). « Osserva e analizza, capisci e costruisci, dalla ricerca nasce la poesia: erano gli *slogans* che noi ci ponemmo » (*Cinema Quarterly*, estate 1935).

Una delle piú recenti e importanti pubblicazioni inglesi sul cinema è *Film* di Roger Manvell (1942), allievo di Grierson, che ha ristampato il suo libro in varie e aggiornate edizioni.

Film di Manvell, che non è, come vuole lo stesso autore, storia né critica, dà tuttavia un panorama denso e succoso della cinematografia mondiale come nuova forma d'arte, e dell'influsso del film nella società contemporanea. Esso, rifacendosi alla tradizione sociologica e documentarista della letteratura cinematografica inglese, fa una giusta perequazione dei risultati artistici e delle possibilità del cinema, e al tempo stesso riconosce le direttive mentali ed emotive stabilite in vasti pubblici dalla consuetudine dei piú bassi gradi del film. « E' pazzesco — aggiunge il Manvell — studiare un'arte i cui maggiori risultati hanno occupato cosí piccola frazione del tempo di proiezione, senza alcun riferimento all'effetto impresso nella esperienza immaginativa degli spettatori, che raramente vedono i componimenti piú probanti e li giudicano con elementi di ammirazione imparati dalla contemplazione continua del mediocre. Questo studio è perciò diviso in due parti. Nella prima è fatto l'esame del film come forma di nuova arte, giudicata in base ai piú severi elementi di critica che le arti piú vecchie avevano sviluppato. Nella seconda è fatto il tentativo di descrivere l'influenza del film nella presente società. Nel corso delle due indagini i problemi sollevati saranno reintrodotti da piú accurata trattazione. Appare chiaro che è impossibile scrivere un tale libro senza divenire debitori, consapevolmente o no,

a precedenti scrittori del film. Nessuno, stendendo un tale saggio, potrebbe o dovrebbe sfuggire all'influenza di Rotha, Arnheim, Grierson, Pudovkin, e alcuni altri, i quali hanno contribuito a fondare la critica seria del cinema, e hanno incominciato una tradizione critica col riconoscere il film come una delle belle arti e stabilendo i suoi primi princìpi ».

Altri scritti di Roger Manvell sulla cinematografia si leggono in *New Road* di Fred Marnau (1940) che contiene in dodici pagine *The Poetry of The Film* di Manvell, e in *Twenty Years of British Film* (1925-45), edito nel 1947, dove si legge un sostanzioso panorama dello stesso autore, accanto a un capitolo sul documentario di Forsyth Hardy, ed a saggi di Michael Balcon e Ernest Lindgren; nonché nella sua *Film Review*, edita da *Penguin*. In questo stesso anno usciva anche *The History of the British Film* (vol. 1°, 1896-1906) a cura di Rachel Low e Roger Manvell.

Come si vede, tutta una recente fioritura di opere storiografiche e critiche, estetiche e sociologiche, cui corrisponde, sullo schermo, anche una autentica ascesa del film inglese realista, che ha saputo trarre partito dalle esperienze e indagini dei « documentaristi » di Grierson.

Mario Verdone

L'ultimo corriere da Londra aggiunge nuova materia al presente saggio. Sono usciti infatti (1947):

The Art of the Film di Ernest Lindgren, introduzione allo studio del film apprezzato anche da Manvell e Asquith; *Documentary* 47, che contiene scritti di Grierson (*A Time for Enquiry*), di Barty-King (su Rossellini), di Bond (su *Indonesia calling* di Ivens e sul documentario cèco), di Ramsay Jones (sul documentario in Australia, Polonia, Canadà), di Wright (su *Paisà* di Rossellini e su *The Seventh Age* di Dreyer), e di Wilson, Alexander, Hardy, Holmes, Mackie, Summerfield, Williams.

Forsyth Hardy, che illustrò i migliori film del 1944-45 e del 1945-46, ha preparato anche una *Filmgoers' Review* 1946-47. R. Gillespie Williams ha pubblicato *The Technique of Stage Lighting*, in cui si afferma che « la illuminazione è ancora nell'infanzia ». Kenneth Burke (autore di *Permanence and Charge*) inizia una trilogia sullo studio del « *dramatism* » con *A Grammar of motives* (una filosofia dello spettacolo). Seguiranno *A Rhetoric* e *A Symbolic of Motives*.

Riceviamo infine: *Informational Film Year Book* 1947, un annuario dove compaiono scritti di Rotha, Grierson, Buchanan, Wright, Bell, Hardy (in prevalenza sul film documentario, didattico, e per bambini); *New Theatres for Old* di Mordecai Gorelik (già apparso in U.S.A., 1940) che prospetta la evoluzione tecnico-ideologica dello spettacolo. E' qui contenuta una nutrita bibliografia generale (per la parte italiana, però, fra le pubblicazioni cinematografiche è citato soltanto *Il Ventuno!*) dove sono ricordati questi libri stampati a Londra, da noi non visti: *Scrutiny of Cinema* (1932) di W. Hunter; *Talking Picture* (1936) di J. Heygate; *Behind the Screen-How Films Are Made* (1938) di S. Watts; *Movies Came from America* di Gilbert Seldes (1940).

We Made a Film in Cyprus di Laurie Lee e Ralph Keene è un « giornale » degli autori di *Cyprus Is an Island*, con lo scenario definitivo del film in appendice: tradizione iniziata, fra i documentaristi inglesi, da Rotha e Knight con *World of Plenty* (1945). *Chestnuts on Herlap* di C. A. Lejeune è una raccolta di note critiche.

Note

Il film come reattivo mentale

Recentemente abbiamo assistito a un'invasione del cinema da parte della psicologia: basterebbe ricordare Spellbound, *film costruito secondo le esigenze della tecnica psicoanalitica, e* Lo specchio scuro, *dove per la prima volta il reattivo di Rorschach assurgeva a importanza di materiale plastico, e, ancora più vicino a noi,* Un albero cresce a Brooklyn, *nel quale si assiste a un vero e proprio « colloquio » di carattere freudiano. Ma non è di questo che noi vogliamo parlare: a noi preme di mettere in evidenza, a prescindere dal lato meramente estetico, le possibilità offerte dallo schermo per uno studio accurato e preciso del carattere umano.*

Nessuno può disconoscere che l'esercizio dell'arte è un'attività psicologica: o, per meglio dire, un'attività umana dovuta a motivi psicologici, e come tale è, può e deve essere sottoposta all'analisi psicologica stessa. Ogni opera porta con sé la propria forma: ciò che l'autore vorrebbe raggiungere molto spesso viene respinto, ciò che egli vorrebbe respingere, gli viene imposto. Ne consegue che qualsiasi opera d'arte è anche l'espressione, involontaria, spontanea e quasi perfetta, del carattere del suo autore. Chiunque abbia dimestichezza con la psicologia sa benissimo che Alvaro, per esempio, è uno scrittore tipicamente introvertito mentre Brancati è un estrovertito: senza che ciò implichi, sia pure menomamente, una valutazione dell'intelligenza: sa benissimo che Renoir è un regista introvertito mentre Clair appartiene alla categoria opposta.

Ma che cosa significa introvertito? che cosa significa estrovertito? Gli psicologi, Jung per il primo, intendono col termine di introvertito un carattere chiuso, riflessivo: e col termine di estrovertito perfettamente il contrario, e cioè un carattere aperto, irriflessivo, impulsivo. Com'è logico, non è lecito dividere l'umanità, con un taglio netto e arbitrario, in queste due sole categorie: anche perché avvengono spesso delle contaminazioni dall'un campo nell'altro: o, per essere più esatti, un introvertito può — in certi momenti della vita — comportarsi come un estrovertito e viceversa; ma resta sempre il fondo, il nucleo fondamentale del carattere. D'altronde esistono anche gli ambiuguali, la cui posizione caratterologica ci sembra chiara.

Dunque, il carattere è la forma individuale stabile dell'uomo: ne consegue che l'opera d'arte, nel nostro caso il film, mette allo scoperto non soltanto il carattere dell'autore, ma ci aiuta, in base alle reazioni individuali, a determinare anche il carattere del pubblico.

Ora, tutti i tentativi di studio della caratterologia sono partiti dal mondo esteriore: dall'antichissima astrologia (le linee del destino in rapporto allo spazio stellare) alla chiromanzia, la frenologia di Gall, lo studio della fisionomia di Lavater e, piú recentemente, la grafologia, lo studio psico-fisiologico dei tipi di Kretschmer, il metodo clexografico di Rorschach, la messa a punto di Jung. Perché non potremmo prendere il film come reattivo mentale caratterologico?

Nessuno ignora che cosa sono i tests, *quei reattivi mentali di cui in altre parti del mondo, America, Inghilterra, Francia, Russia, si fa uso ed abuso: una possibilità immediata, offerta all'esaminando, di reagire di fronte a certi determinati problemi in modo da svelare un lato, piú o meno interessante, della propria personalità. Ebbene, anche il cinema può considerarsi un grande reattivo mentale e i varii film le diverse prove: è noto, infatti, che il giudizio di un'opera d'arte — e del film in prima linea — dipende, oltre che da esigenze estetiche, dalla struttura caratterologica di ognuno di noi.*

Studi interessanti sono stati eseguiti, negli ultimi tempi, sulle popolazioni primitive e sulle reazioni presentate da un pubblico di negri messi a contatto, per la prima volta, con il cinematografo.

Ci sono due maniere del tutto diverse di manifestarsi della psicologia dell'opera d'arte che già Schiller aveva notato: la sentimentalità *e l'*ingenuità. *Gli artisti della prima categoria sono introvertiti, estrovertiti quelli della seconda. Insomma, l'atteggiamento introvertito è caratterizzato dall'affermazione del soggetto e delle sue intenzioni di fronte alle esigenze dell'oggetto: l'argomento, cioè, è dominato dalle intenzioni del poeta. Al contrario, l'atteggiamento estrovertito è caratterizzato dalla sottomissione del soggetto.*

Vediamo ora come il film, mostrandoci sullo schermo una serie d'immagini e sequenze, possa determinare in noi diverse reazioni.

Secondo Lersch, nell'orizzonte oggettivo della coscienza estetica vi è sempre un fatto percettivo sensoriale, cioè un oggetto concreto che suscita nella nostra mente un'immagine di per sé significativa, indipendentemente da ogni altro contenuto dell'esperienza sensoriale.

Ciò significa che, in tema di film sonoro e parlato, la voce degli attori, per esempio, come movimento tonale ritmico (S. de Sanctis), ha grande importanza per l'espressione di stati psichici coscienti e subcoscienti e perfino per la valutazione dell'intelligenza. Il canto, poi, ha un'espressione piú intensa e comunicativa: da ciò potrebbe dipendere il facile successo dei film musicali, delle riviste ecc..

D'altronde la nostra coscienza è un moltiplicatore di suoni, di rumori e di immagini nel senso che in ogni campo di coscienza l'attenzione, vivificata dalle disposizioni sentimentali del momento, può analizzare e sintetizzare tutti gli elementi percettivi in modo da renderli incomparabilmente espressivi.

A questo proposito Goethe diceva che la musica esprime l'inesprimibile: e il cinema? Il valore espressivo della parola è superato soltanto da una nuova forma di linguaggio, il linguaggio delle immagi-

ni visive: che deve essere un linguaggio armonico, parabolico, preciso; deve — in ultima analisi — identificarsi con il montaggio.

Ma bisogna tenere conto anche di un altro fattore: bisogna ricordare che, nella esperienza estetica, il soggetto dimentica completamente sé stesso: la coscienza della propria persona è eclissata dalla coscienza dell'oggetto esteriore. Il passato e il futuro, per influenza dei sentimenti estetici, scompaiono completamente: e il presente, a sua volta, si stacca dai legami del passato e dell'avvenire, assume un significato proprio. A questo momento della coscienza estetica si riferiscono i filosofi quando parlano di un piacere senza interesse *oppure di una* immagine non accompagnata da alcun atto di volontà.

Ecco perché il giudizio su di un film può avere una grandissima importanza come rivelatore della personalità umana: generalmente, infatti, almeno chi non fa professione di critico, porta nel suo giudizio — sia pure senza volerlo — un riflesso incontenibile della propria personalità, umana, psicologica, artistica, politica, delle proprie tendenze, delle proprie attitudini generali e specifiche.

E poi, da quando mondo è mondo, un uomo che voglia conoscere un altro uomo, che cosa fa? L'invita a colloquio e poi l'interroga creando, con le parole, con le domande e le risposte, una specie di ponte affettivo — il famoso transfert *degli psicologi — sopra il quale, se nasce spontanea, potrà passare spedita l'amicizia o, per lo meno, una reciproca e piú profonda conoscenza. Ma il transfert può essere del tutto negativo: ed il giudizio sul film risulterà, a sua volta, negativo.*

A chi piacciono i film passionali non piaceranno i western, *chi predilige il film di contenuto s'annoierà vedendo un film bello soltanto dal punto di vista formale ed esteriore: il pubblico non è amorfo, il pubblico consta di altrettanti individui ben differenziati dal punto di vista caratterologico.*

Oggetto dei reattivi mentali sono le capacità mentali dell'individuo: l'importanza delle prove costituite dai r. m. era una volta riposta nel loro valore per analizzare e per chiarire il significato di un particolare processo psichico, ma ora si insiste piuttosto sul fatto che essi permettono di cogliere le differenze — o meglio, le reazioni — individuali rispetto al processo stesso. Le prove consistono in una serie di esami a base di reattivi mentali analitici, sintetici e analogici — tutti e tre coesistenti sullo schermo — cui vengono sottoposti i soggetti per valutarne l'intelligenza, il grado di cultura, la memoria, l'attenzione, la capacità d'osservazione ecc. ecc.

Noi diciamo che il film è il reattivo mentale piú completo che esista: interrogando i singoli spettatori, con metodo rigorosamente psicologico, all'uscita da una sala di proiezione, possiamo determinare di ognuno di essi non soltanto il carattere ma anche il complesso delle sue attività mentali, disegnandone alla fine un "profilo" caratterologico di estrema utilità.

Elio Talarico

Un nuovo tipo di densitometro integratore

La misura della densità degli annerimenti che ha subíto un materiale fotografico, dopo il procedimento di sviluppo, presenta numerosi ed interessanti problemi.

Abbandonato quale strumento di misura l'occhio, che, proprio per le caratteristiche di adattamento tanto preziose in natura, non è capace di dare un giudizio preciso ed assoluto di una densità, si fa oggi largo uso di apparecchi di tipo e di concezione diversa che prendono il nome di densitometri. Il diffondersi del controllo sensitometrico nel processo di sviluppo e stampa ha reso sempre piú necessari tali strumenti. Il densitometro si adopera per l'esame delle colonne sonore; mediante il densitometro si tracciano le curve sensitometriche per ricavare le caratteristiche delle emulsioni fotografiche o quelle dei bagni rivelatori nel processo di sviluppo. Quando si pensi che negli stabilimenti di sviluppo e stampa per pellicole cinematografiche il progressivo esaurimento e ricambio dei bagni richiede, solo per tali controlli, il tracciamento di una curva sensitometrica ogni mezz'ora, per ogni macchina in funzione, tracciamento per cui è necessaria una media di circa 21 letture di densità ad ogni curva, si ha un'idea della importanza di questa misura che è divenuta un elemento pilota nel processo di riproduzione, sia della scena che del suono.

Oggi i moderni stabilimenti si vanno attrezzando con densitometri molto precisi e di uso pratico e rapido. Non è raro tuttavia che i risultati ottenuti con apparecchi di diversa marca o tipo non coincidano tra loro tanto che spesso si rimane perplessi sull'opportunità di spingere, oltre certi limiti, la precisione della misura con uno strumento, quando poi i dati forniti da un altro strumento possono essere notevolmente diversi. Il fatto è che la discordanza nei risultati non è da attribuirsi, di solito, alla bontà del densitometro, ma piuttosto al meccanismo di come viene fatta la misura, non tanto a difetti di costruzione, quanto *a che cosa* l'apparecchio misura.

Si è reso necessario, quindi, definire una volta per tutte la grandezza *densità*, grandezza il cui concetto è rimasto sempre fluido dall'epoca in cui Hunter e Driffield l'avevano introdotta nei loro studi. Benché ancora oggi non esista un accordo ufficiale su tale grandezza, ci si è polarizzati su una particolare concezione che risponde bene agli scopi della misura ed alla possibilità d'unificazione degli strumenti. Gli apparecchi piú moderni seguono infatti tale concezione ed

i risultati ottenuti con essi hanno quel valore generale che deve caratterizzare ogni misura.

Densità diffusa e densità speculare. — Per definire la grandezza densità occorre per prima cosa esaminare il meccanismo secondo cui la luce attraversa l'insieme supporto-emulsione annerita. Immaginiamo che un pennello di luce (fig. 1) incontri, ad esempio, per prima cosa il supporto del materiale, come può essere la celluloide di una pellicola cinematografica: una parte del flusso luminoso verrà riflessa, ma la maggior parte penetrerà nella celluloide e l'attraverserà. Lungo il tragitto si verificherà un assorbimento dovuto alla non perfetta trasparenza del supporto stesso, quindi un'altra parte del flusso andrà perduta. Inoltre, all'incontro della superficie di separazione supporto-emulsione, si verificherà una nuova riflessione che ridurrà ancora il valore del flusso. Nell'attraversare lo strato annerito la luce subirà quello che si potrebbe chiamare l'assorbimento principale, per opera della presenza dei granuli di argento, ed in minor misura per l'assorbimento proprio della gelatina. L'assorbimento dovuto ai granuli è sensibilmente dipen-

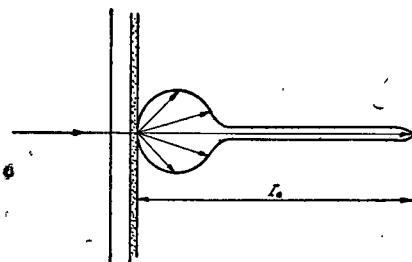
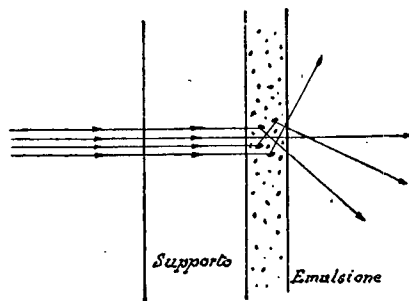



Fig. 1 Fig. 2

dente dalla massa di argento esistente nell'emulsione, per unità di area, e si potrebbe quindi prendere il valore concentrazione in argento come misura della capacità, di un certo deposito fotografico, ad assorbire la luce. E' evidente tuttavia che ricavare tale valore presenta notevoli difficoltà da un punto di vista pratico. L'assorbimento dei granuli d'argento è complicato, nell'interno dello strato, da tutta una serie di riflessioni tanto che i raggi, che si erano sensibilmente mantenuti paralleli fino all'incontro dello strato di emulsione, escono da questa, nell'aria, in gran parte diffusi (fig. 2). Se si fa un'analisi della radiazione uscente, dalla superficie di separazione finale, emulsione-aria, si trova che alcuni raggi, i quali nel loro cammino non hanno incontrato granuli d'argento, escono nella stessa direzione di provenienza, dopo aver subito solo l'assorbimento e le riflessioni dovute alla presenza del supporto e della gelatina; gli altri raggi invece che hanno incontrato i granuli d'argento e subito quindi la deviazione dalla direzione di provenienza, avendo compiuto all'interno dello strato percorsi maggiori e subito, in corrispondenza di ogni incontro con un granulo metallico, un notevole assorbimento, risulteranno molto meno

intensi dei precedenti. Tuttavia la loro azione è tutt'altro che trascurabile.

Se ora immaginiamo di esprimere vettorialmente l'intensità dei vari raggi uscenti in tutte le direzioni, da una areola di materiale fotografico e di congiungere gli estremi di tali vettori, avremo, in un diagramma polare (fig. 1), la curva fotometrica della diffusione prodottasi. La curva del piano di figura genererà poi nello spazio una superficie di rivoluzione rappresentante la corrispondente superficie fotometrica.

Da quanto si è detto consegue che ci sono due modi per esprimere la trasparenza (o inversamente l'opacità) di un'areola di materiale fotografico: fare il rapporto tra l'*intensità* della luce incidente e di quella emergente, considerando come intensità emergente il valore che questa assume nella direzione normale alla superficie del materiale, corrispondente quindi (fig. 1) a quella del pennello di raggi la la cui importanza luminosa è piú grande, e scrivere:

$$t = \frac{I_e}{I_i}$$

o inversamente:

$$O = \frac{1}{t} = \frac{I_i}{I_e} \quad (1)$$

dove:

t = Coefficiente di trasparenza
O = Opacità
I_e = Intensità emergente in direzione normale
I_i = Intensità incidente

Un secondo modo invece è quello di fare il rapporto tra *flussi* incidenti ed emergenti e scrivere:

$$t = \frac{\Phi_e}{\Phi_i}$$

o inversamente:

$$O = \frac{\Phi_i}{\Phi_e} \quad (2)$$

dove:

Φ_i = flusso incidente sull'areola considerata.
Φ_e = totale del flusso emergente dall'areola corrispondente.

La trasparenza, o il suo inverso, l'opacità, non sono tuttavia, per i materiali fotografici, delle grandezze sufficientemente espressive. Si sa che la sensazione di luminosità, ricevuta dall'occhio ha un andamento approssimativamente logaritmico (legge psico-fisica del Fechner): infatti osservando in identiche condizioni un materiale di trasparenza semplice ed un materiale di trasparenza doppia si ha la sensazione che quest'ultimo lasci passare appena un po' piú di luce del precedente. Poiché l'occhio è in definitiva l'unico giudice legale di ogni processo fotografico (in particolare per quanto riguarda la

scena) ci si è dovuti orientare verso grandezze che a differenza della trasparenza e dell'opacità seguono un andamento logaritmico, e precisamente verso funzioni logaritmiche di quelle grandezze. L'andamento logaritmico viene poi ad agevolare la rappresentazione grafica delle misure sensitometriche, rendendola piú semplice ed espressiva (parte rettilinea della caratteristica sensitometrica).

Hurter e Driffield [2] definirono come *densità* il logaritmo decimale dell'opacità, o quello dell'inverso della trasparenza

$$D = \log_{10} O = \log_{10} \frac{1}{t} \qquad (3)$$

O e t erano calcolate mediante le (1) con il rapporto delle intensità; infatti i loro apparecchi erano sostanzialmente dei fotometri per confronto, strumenti dunque capaci di misurare l'intensità luminosa e non il flusso. Quindi:

$$D = \mathrm{long}_{10} \frac{I_i}{I_e} \qquad (4)$$

Ma i valori cosí ricavati non si accordavano con l'esperienza, specie quanto si trattava di prevedere i risultati di una « stampa a contatto ». In figura 3 è indicato lo schema di un tale sistema di stampa. La lampada invia la luce al materiale negativo, o comunque ad un materiale contenente certi annerimenti: esso volge il supporto alla lampada

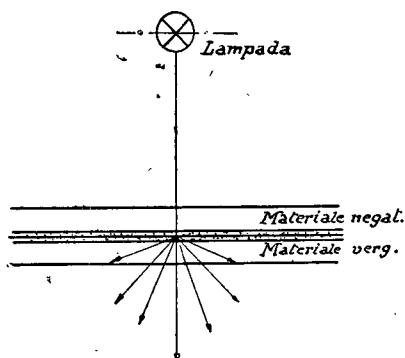
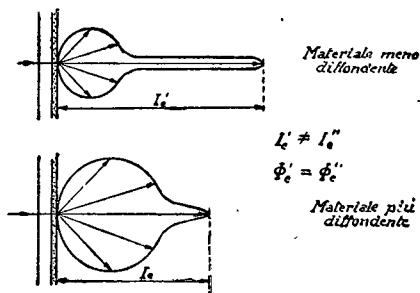



Fig. 3 Fig. 4

mentre, a contatto con la sua emulsione, è l'emulsione di un materiale vergine che viene cosí ad essere esposto alla luce della lampada, modulata dagli annerimenti del « negativo ».

Conoscendo la densità del « negativo » in un certo punto e l'intensità della lampada in quella direzione si può pensare di ricavare l'illuminazione del materiale vergine e subordinatamente la sua esposizione. Ora, mentre il valore della densità adottato da Hurter e Driffield ci fa prevedere solo il valore dell'intensità del raggio normale, l'emulsione vergine viene investita dall'intero flusso luminoso uscente da ogni areola di « negativo ». Quindi dalla totalità dei raggi

emergenti, quando si trascurino le riflessioni che si verificano sulla superficie di separazione delle due emulsioni. Può accadere che l'emulsione di un « negativo » sia piú diffondente di un'altra, e proprio per tale ragione la sua densità, a parità di flusso emesso, calcolata con la (4), appaia maggiore della seconda (fig. 4), mentre in effetti i risultati fotografici non possono non riuscire eguali. Per accordare la misura alla esperienza occorre allora porre nella formula (3) i valori di O e di t calcolati mediante le (2), facendo rapporto dei flussi, e quindi:

$$D' = \log_{10} \frac{\Phi_i}{\Phi_e} \qquad (5)$$

Si avranno dunque due valori della densità di un deposito fotografico, uno ricavabile con la formula (4), un altro ricavabile mediante la (5). Immaginiamo ora che Φ_e non indichi come nella (5) l'intero flusso emergente, ma quello definito da un angolo solido variabile

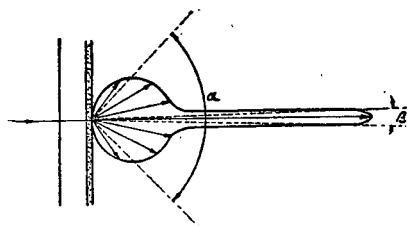
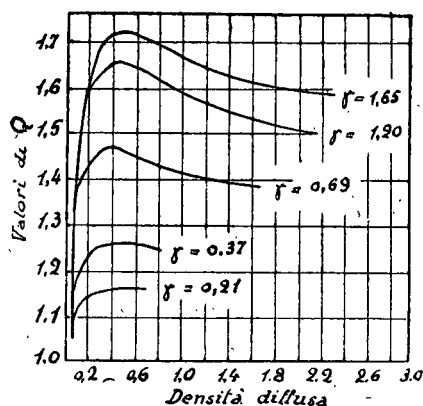



Fig. 5 Fig. 6

(fig. 5): se tale angolo si mantiene molto piccolo, poiché il pennello di raggi incidenti si può considerare sottile, il rapporto dei flussi si viene ad essere in pratica numericamente eguale al rapporto delle intensità, e quindi la densità corrispondente coincide con quella calcolabile mediante la (4): infatti sono interessati nella misura solo i raggi emergenti normali. Ma, all'aumentare dell'angolo a entro cui si calcola il flusso, aumenta il valore di Φ_e ed il valore della densità corrispondente tende a diminuire (infatti nella (5) aumenta il valore del denominatore), fino ad un massimo quando Φ_e corrisponde al flusso emesso nell'intero angolo solido corrispondente ad un semispazio. I valori della densità di un deposito fotografico costituiscono quindi un insieme continuo tra due valori limite: l'uno, il maggiore dato dal logaritmo decimale del rapporto delle intensità, l'altro, il minore, rappresentato dal logaritmo decimale del rapporto dei flussi. Le densità estreme prendono il nome rispettivamente di *densità speculare* e

densità diffusa, per le analogie esistenti con la riflessione speculare e la diffusione, o anche rispettivamente di *densità visuale,* dato che l'occhio è sensibile alle intensità e non al flusso, e di *densità fotografica,* poichè, nella stampa a contatto, i materiali fotografici reagiscono a seconda del flusso totale ricevuto.

L'esistenza di un insieme continuo di valori della densità di un dato deposito fotografico, porta a quelle discordanze tra strumenti diversi che citavamo all'inizio dell'articolo e ne spiega la ragione. I densitometri misurano comunemente delle densità intermedie tra quelle limite, pur, a volte, riuscendo ad avvicinarsi notevolmente all'uno o all'altro estremo. Nel rilevare il valore della densità occorre scegliere il sistema di misura in modo da raggiungere il piú possibile le condizioni in cui avviene il fenomeno che si vuole controllare. Né si deve essere indotti in errore dal nome di *fotografica* dato ad una delle densità limite: infatti ciò riguarda solo il processo della stampa a contatto e non altri processi che s'incontrano in fotografia o cinematografia. Nel la stampa per ingrandimento, ad esempio, il flusso emergente dal negativo è raccolto entro un angolo solido la cui ampiezza dipende dalla distanza dell'obbiettivo dall'emulsione e dall'apertura del diaframma. Chiudendo progressivamente il diaframma vengono ad interessare densità sempre piú vicine a quella limite speculare. Cosí nella lettura del suono l'ampiezza dell'angolo solido entro cui la superficie catodica nella cellula raccoglie la luce proveniente dalla colonna sonora, dipende dall'estensione della superficie stessa e della sua distanza dall'intaglio di lettura. Una cellula, quindi, assai ravvicinata alla pellicola leggerà densità vicine a quelle diffuse mentre una cellula piú lontana sarà interessata a densità quasi speculari.

In generale nella pratica si trascurano le densità intermedie e si prende il valore della densità diffusa o di quella speculare a seconda il fenomeno allo studio richieda valori che si avvicinano all'una piuttosto che all'altra.

Come si è detto i densitometri in uso inizialmente davano il valore della densità speculare. Occorreva allora trovare un modo per passare da un valore di quella densità al corrispondente della densità diffusa. Callier,[3] nei suoi studi sull'argomento, trovò che la relazione tra le due densità limite di uno stesso annerimento fotografico, era del tipo:

$$D'' = Q \cdot D^{\#}$$

dove:

D'' = densità speculare (visuale)
$D^{\#}$ = densità diffusa (fotografica)
Q = costante di Callier

Il valore di Q era ritenuto costante per tutti i valori della densità e dipendente dal tipo di emulsione e particolarmente dalla grana del deposito. La tabella seguente, dà i valori di Q per alcuni materiali fotografici piú comuni. Ma la relazione di Callier è semplicemente approssimata. In effetti Q varia al variare dei valori della densità: inoltre esso dipende anche dal gamma a cui è stata sviluppata l'emulsione

MATERIALE	VALORE DI Q
Emulsioni a grana finissima	1,2
Emulsioni per diapositive	1,34 ÷ 1,5
Emulsioni di media sensibilità	1,6
Emulsioni di alta sensibilità	1,7
Emulsioni di altissima sensibilità intensificata al mercurio	1,8

in esame. Il grafico di fig. 6 (Mees) mostra i risultati di un'indagine condotta dai Laboratori di Ricerca della Kodak: come si vede il valore di Q invece di essere costante come nella relazione di Callier è una variabile dipendente dalla densità e dal gamma. Silberstein e Tuttle[4] e numerosi altri ricercatori hanno dato relazioni tra le due densità-limite; ma le loro formule sono complesse e troppo laboriose per i lavori pratici.

Per le difficoltà di passare agevolmente dai valori speculari a quelli diffusi, che hanno il maggiore interesse nei lavori fotografici e cinematografici, ci si è andati orientando verso apparecchi che consentano direttamente la misura della densità diffusa. Il Congresso Internazionale Fotografico (in particolare l'VIII Congresso) ed il Comitato degli Standards della Società degli Ingegneri Cinematografici Americani, hanno sanzionato l'uso di tali apparecchi. Vediamo dunque quali caratteristiche essi devono avere.

Misura della densità diffusa. — Come ci dice la formula (5) un densitometro capace di misurare la densità diffusa dovrà fare il rapporto tra il flusso incidente e quello emergente ed esprimerlo mediante il suo logaritmo decimale. In pratica il flusso incidente proveniendo dalla sorgente di luce dello strumento, sarà una costante dello strumento stesso. Non rimarrà quindi da fare altro che una misura del flusso emergente e far corrispondere ad ogni valore di questo, sulla scala dell'apparecchio, il relativo valore della densità diffusa. Tutto si riduce allora ad una misura di flusso: ma se c'è una misura delicata e disagevole in fotometria, questa è proprio quella richiestaci.

In teoria la misura di Φ_e potrebbe farsi, ricordando la stessa definizione di flusso:

$$\Phi = \int I \, d\Omega$$

Misurando mediante un fotometro l'intensità dei raggi emessi in tutte le direzioni, dall'areola di materiale fotografico, si può trovare la legge di variazione di tale intensità al variare della direzione e quindi la superficie fotometrica relativa alla densità in esame. Integrando

poi l'intensità stessa per tutto l'angolo solido corrispondente ad un semispazio si ricaverà il valore del flusso. Un tale procedimento richiede una notevole serie di misure ed un calcolo troppo laborioso, per una misura di carattere industriale.

Sistema più semplice è quello di modificare il solido fotometrico ad una forma nota a priori, ponendo ad esempio un mezzo perfettamente diffondente, come un vetro opalino, a contatto con la densità in esame. L'insieme mezzo diffondente e materiale fotografico, presenta allora un solido fotometrico sferico e, nel piano assiale, una curva fotometrica circolare (fig. 7) in cui, se I_n è l'intensità nella direzione normale alla superficie in esame, l'intensità in una qualsiasi direzione individuata dall'angolo φ è data da:

$$I_\varphi = I_{n.} \cos \varphi$$

L'integrale diviene allora semplice e si può risalire facilmente dalla misura dell'intensità, nella direzione normale, al valore del flusso. Infatti:

$$\Phi_e = \int_0^{2\pi} I_{\varphi.} \, d\Omega = \int_0^{2\pi} I_{n.} \cos\varphi. \, d\Omega = \pi . I_n$$

basterà dunque moltiplicare l'intensità normale per π per avere il flusso cercato. Ma le non perfette proprietà diffondenti dei vetri e le riflessioni che cosí si vengono a creare tra i vari mezzi a contatto recano qualche incertezza nella misura. Inoltre la misura d'intensità richiesta da tale metodo si prestava assai bene ad essere effettuata negli strumenti « visuali » in uso del passato. Questi strumenti richiedono che l'operatore faccia una manovra tale da rendere uguali due luminosità che gli appaiono vicine, nel campo di un oculare. Ma tale metodo di misura è lento, dipende sempre dal giudizio soggettivo dell'ope-

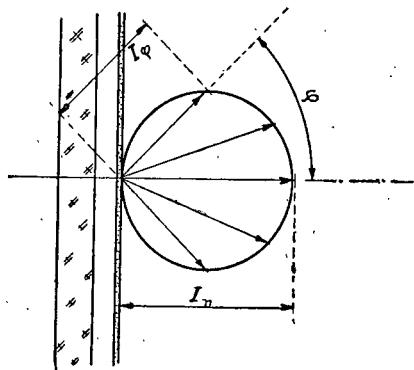
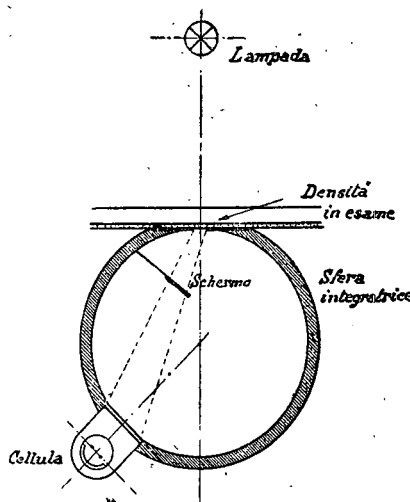



Fig. 7 Fig. 8

ratore e non è pratico per una grande serie di letture, dato che l'uso stanca notevolmente l'occhio che esegue la misura, riducendo ancora la precisione di giudizio.

Si sono diffusi largamente in questi ultimi anni dei densitometri cosiddetti *fisici*: in essi mediante l'uso di cellule fotoelettriche o fotovoltaiche si fa sí che la lettura dei risultati avvenga direttamente sulla scala di un apparecchio elettrico di misura, escludendo ogni giudizio soggettivo da parte dell'operatore e rendendo piú agevole e spedita la misura. Ma è difficile potere eseguire, in uno strumento di dimensioni raccolte, la misura dell'intensità mediante una cellula fotoelettrica: essa risponde in effetti a seconda dell'illuminazione della sua superficie sensibile: ma tale illuminazione avviene, di solito, sotto un angolo che non si può ritenere piccolo. L'uso delle cellule fotoelettriche nei densitometri ha reso cosí necessario rivedere tutto il problema.

Il lettore conoscerà l'apparecchio che viene comunemente usato per la misura del flusso emesso dalle sorgenti luminose: il lumenometro di Ulbrich. Tuttle e Koerner [5] hanno utilizzato tale apparecchio per la misura del flusso emergente dalle densità. La figura (8) mostra lo schema del loro strumento: la densità da misurare è a contatto con una piccola apertura di una sfera la cui superficie interna è perfettamente diffondente. Ogni punto di tale superficie risulta illuminata sia per l'azione della luce che, attraversata da densità, la colpisce direttamente, sia indirettamente per l'azione della luce diffusa dagli altri punti illuminati della superficie stessa. Mentre l'illuminazione diretta varia generalmente da punto a punto e sarà massima nella zona opposta all'apertura della sfera, si dimostra che quella parte dell'illuminazione che è dovuta alla diffusione interna è eguale per ogni punto e proporzionale al flusso luminoso che penetra nella sfera stessa. Basterà allora schermare, come si vede in figura, dalla luce diretta, una certa zona della superficie sferica e disporre in quel punto, illuminato ormai solo indirettamente, la superficie sensibile di una cellula. L'uscita della cellula essendo proporzionale al flusso emergente della densità, potrà dare una misura di questo e conseguentemente una misura della stessa densità. Tale strumento viene chiamato piuttosto impropriamente *a sfera integratrice*, o anche, come tutti gli apparecchi che effettuano la misura del flusso emergente, *densitometro integratore*.

L'apparecchio ha notevoli pregi: oltre a fornire valori molto vicini all'effettiva densità diffusa, esso è facilmente riproducibile e quindi si presta bene ad una generale unificazione. E' innegabile tuttavia che tali vantaggi siano congiunti a dei difetti che ne rendono poco adatto l'uso per misure di carattere industriale, dove la praticità e la semplicità dello strumento devono occupare un posto preminente.

Un nuovo densitometro integratore. — La disposizione a sfera di Hulbric fa sí che la illuminazione ricevuta dalla superficie catodica della cellula sia debolissima a causa l'intercettamento dei raggi diretti. Non è quindi possibile nei densitometri a sfera l'uso di un elemento fotovoltaico collegato direttamente con lo strumento di misura, ma

occorre notevolmente amplificare l'uscita dalla foto-cellula. Ora gli amplificatori a tubi elettronici presentano, da questo punto di vista, numerosi inconvenienti: innanzi tutto se l'alimentazione è fatta direttamente dalla rete, le caratteristiche dell'amplificazione risentiranno degli inevitabili sbalzi di tensione che si verificano nella linea. Occorre allora aggiungere uno stabilizzatore di tensione. Inoltre le caratteristiche dei tubi elettronici e di altri elementi del circuito non sono costanti nel tempo, per fenomeni di esaurimento e di deterioramento. Questo rende necessario eseguire prima di ogni gruppo di letture, e molto frequentemente, una taratura speciale su piú punti: operazione che in pratica si dimostra tutt'altro che agevole. Se la presenza dell'amplificatore e dello stabilizzatore di tensione rendono complicato e quindi piú costoso e delicato l'apparecchio. Anche la sfera *integratrice* richiede numerose cure, in quanto occorre che la sua superficie interna si mantenga, nel tempo, costantemente diffondente e che il coefficiente di diffusione conservi un valore elevato. Per superare questi inconvenienti abbiamo disegnato un densitometro che, pur eseguendo sempre una misura del flusso luminoso emergente, e dando quindi garanzia della misura delle densità diffuse, risulti costruttivamente molto semplice ed assai pratico nell'uso. Per collegare la cellula fotovoltaica direttamente con il galvanometro, in modo da avere facili letture anche in corrispondenza di alte densità del deposito fotografico, si è dovuto utilizzare, a differenza che nel tipo precedente, tutto il flusso luminoso emergente dalla densità in esame. Per convogliare alla superficie sensibile tale flusso il densitometro monta un elemento diottrico (1) che ne costituisce la parte caratteristica e la cui sezione è data in fig. 9.

Il materiale di cui si vuole misurare la densità è a contatto con il vetro della superficie AA dell'elemento. Un raggio *a* partente dalla densità raggiunge direttamente la superficie posteriore BB ed esce rifrangendosi: cosí si comportano anche tutti i raggi propagantesi all'interno di un cono individuato dal contorno della superficie BB. Per convogliare invece verso tale superficie i raggi più inclinati sulla normale è stata immaginata una prima superficie paraboloidica, il cui foco giace nel piano AA: il raggio *b*, ad esempio, raggiunge allora tale superficie, e poichè la sua inclinazione sulla normale alla superficie stessa, nel punto d'incontro, supera l'angolo limite del vetro adoperato, rispetto all'aria, si ha riflessione totale, e la luce viene ancora convogliata verso ed oltre la superficie posteriore. Va da sé che il raggio riflesso sarà parallelo all'asse del diottro solo quando quello incidente proviene dal foco del paraboloide: poiché la densità in misura ha sempre una certa area vi saranno dei raggi che, non provenendo dal foco, pur incontrando la superficie paraboloidica, non verranno riflessi che in maniera approssimativamente parallela all'asse; ma questo evidentemente non porta a nessun inconveniente apprezzabile. E' stato poi necessario prevedere una superficie leggermente conica, il cui asse coincide con quello del paraboloide, per agevolare la monta-

(1) Brevettato.

tura del diottro nello strumento (la conicità ha solo una ragione pratica). La scelta della superficie CC di unione del paraboloide al cono è stata studiata in modo tale che un raggio *c* (raggio in peggiori condizioni), proveniente da un estremo della densità in misura, incontri, da banda opposta, l'inizio della superficie conica stessa sotto un angolo tale che si verifichi ancora la riflessione totale all'interno del vetro, e nello stesso tempo, che, per le ragioni che esporremo succes-

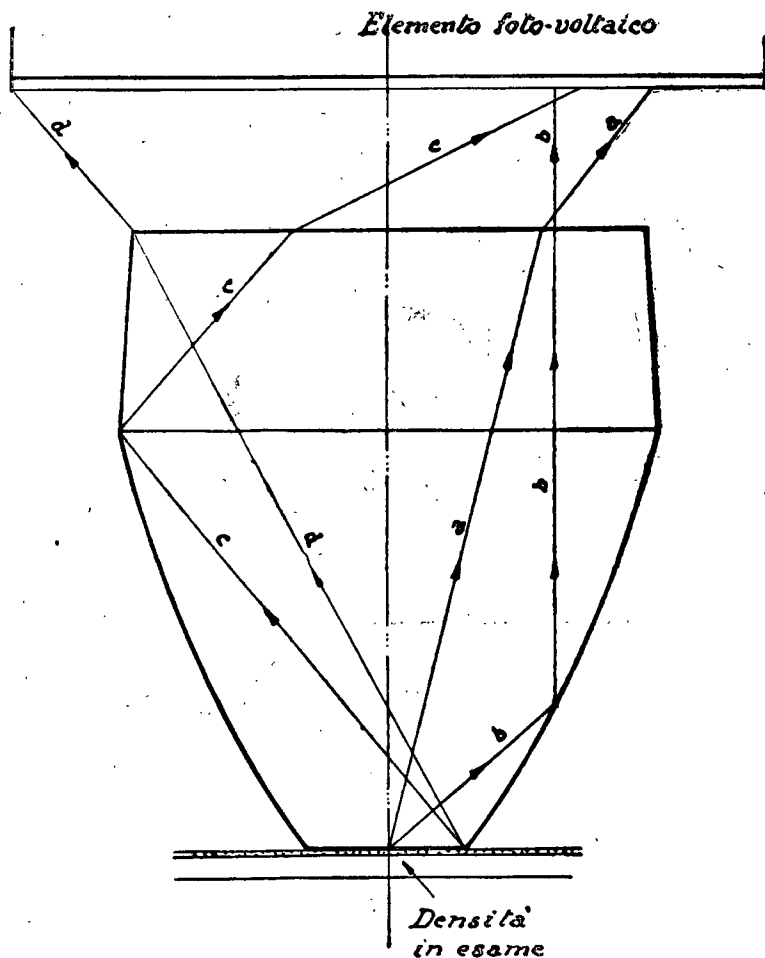



Fig. 9

sivamente, tale angolo sia il piú grande possibile, in modo da ridurre le dimensioni trasversali dell'elemento. Inoltre la scelta del vetro e della forma del diottro devono essere scelti in modo che i raggi provenienti dalle riflessioni sulle superfici laterali, incontrino la superficie BB sotto angoli minori dell'angolo limite, di modo che su questa superficie si verifichi sempre rifrazione e non riflessione totale.

Un tale elemento riesce dunque a convogliare attraverso la superficie BB e solo attraverso di essa l'intero flusso emergente dalla densità in esame e si può agevolmente calcolare, prevedendo le rifrazioni dei raggi in peggiori condizioni, la distanza massima a cui può essere posta la superficie sensibile di una cellula, in modo che sia interessata da tutto il flusso luminoso. Tale flusso, che ha subito nell'attraversamento del diottro perdite minime, comunicando alla cellula una notevole potenza permette il collegamento diretto col galvanometro.

Si può osservare che alcuni raggi, benché non subiscano perdite all'atto della riflessione, per il fatto stesso che compiono un percorso maggiore all'interno d'un vetro, la cui trasparenza specifica è necessariamente diversa da uno, subiscono un assorbimento maggiore di altri, che compiono nell'elemento diottrico un percorso piú breve. Questo fa sí che ci siano, nella misura, dei raggi privilegiati: ma si deve osservare che riducendo al minimo, come si è detto, le dimen-

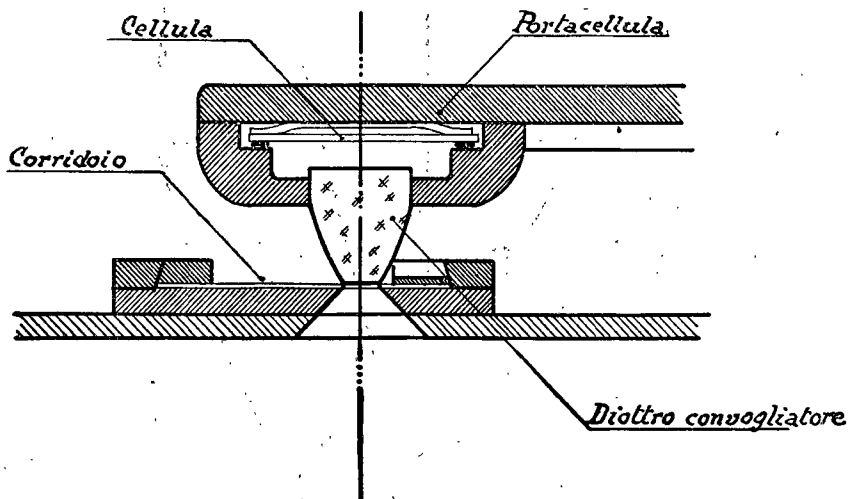



Fig. 10

sioni trasversali del diottro, la differenza tra il percorso del raggio in peggiori condizioni e di quello in migliori condizioni rimane assai piccola. Nel caso del diottro applicato all'apparecchio in questione il percorso massimo non supera quello minimo che di 1,4 volte. Con l'uso di un vetro molto trasparente tale inconveniente non è piú apprezzabile, tanto piú che i raggi che subiscono il maggiore assorbimento non sono nemmeno quelli, piú deboli e piú importanti per la misura della densità diffusa, che formano forti angoli con la normale alla superficie della emulsione.

La fig. 10 mostra la disposizione nel porta cellula del diottro e dell'elemento fotovoltaico. L'abolizione di ogni sistema amplificatore reca degli innegabili vantaggi pratici, sia nell'uso che nella manuten-

zione. Per rendere semplice e spedita la lettura, per i vari materiali, il densitometro è provvisto di uno speciale corridoio, dove viene alloggiata la pellicola cinematografica da misurare; il corridoio compie dei movimenti obbligati ed un indice luminoso avverte l'operatore del genere di lettura preparato. Si possono cosí misurare i vari tipi di colonna sonora e di provini sensitometrici, aggiustando semplicemente la pellicola nel corridoio, senza bisogno di controllare la zona di lettura, che viene scelta automaticamente dall'apparecchio. Non resta altro da fare che abbassare il braccio mobile del portacellula: durante tale movimento un relé accende la lampada eccitatrice ed il galvanometro segna direttamente il valore della densità. Per comodità dell'operatore e per la precisione della misura, dato che si hanno scale necessariamente logaritmihce, lo strumento reca piú portate, consentendo cosí la lettura precisa fino alla densità di valore 3.

Conclusione.— Nella progettazione di questo tipo di densitometro abbiamo cercato di mettere d'accordo varie esigenze contrastanti: avere uno strumento le cui misure corrispondano agli *standards* in uso, uno strumento che si presti al lavoro pratico e rapido richiesto dall'industria cinematografica, che sia di costruzione facile e poco costosa, e che infine la sua precisione rimanga costante nel tempo. Crediamo che questa nostra semplice soluzione rappresenti un buon compromesso.

Mario Calzini

BIBLIOGRAFIA

1. Jones e Campman, *On the Pratical Causes of Discrepancies in Opacity Measurements.* Phot. J., 1898, 23, pag. 102.
2. Ferguson, *Researches of Hurter and Driffield.* Roy, Pho. S., 1920, London.
3. Callier, *The Absorption and Scatter of Light by Photographic Negatives.* Phot. J., 1909, 49, pag. 200.
4. Silberstein e Tuttle, *Relation between the Specular and the Diffuse Densities.* J.O.S.A., 1927, 14, pag. 365.
5. Koerner e Tuttle, *Experimental Determination of the Photographic Density.* J.O.S.A., 1937, 27, pag. 241.
6. Tuttle e Koerner, *Standardization of Photographic Densitometry.* J.S.M.P.E., 1937, 29, pag. 622.

I libri

Renato May: *Il linguaggio del film*, Editrice Poligono, Milano, 1947.

A causa dell'industrializzazione e commercializzazione della produzone cinematografica, lo sviluppo del film come linguaggio d'arte non solo s'è fermato, ma ha scioccamente regredito. Eccetto che per il lavoro di pochi studiosi, il nuovo stile dell'espressione attraverso le immagini, creato dai registi del primo quarantennio, è divenuto una curiosità storica. Il colore, l'ultima sfida della tecnica ha prodotto cosí poco durante il suo primo decennio, che una recente analisi inglese del cinema *Film* di Roger Manvell 1944) non lo cita nemmeno nell'indice. Posti di fronte a tale ristagno, i teorici del film si sono rivolti ultimamente verso l'aspetto psicologico ed ideologico di tale materia. Il *From Caligari to Hitler* di Kracauer costituisce un esempio di tale « analisi di contenuto ». Tuttavia il cinema, questo nuovo mezzo di espressione, ha conservato il suo fascino per un ristretto numero di fedeli appassionati, e particolarmente nel campo del documentario e del cinema sperimentale, si stanno facendo qua e là nel mondo ricerche interessanti. Durante gli ultimi due anni una collezione di libri pubblicati da Poligono in Milano, ha cominciato a presentare il contributo della giovane scuola italiana. Alcuni di questi studi sono retrospettivi, come *Mezzo secolo di cinema* di Francesco Pasinetti e i due volumi di Osvaldo Campassi su *Dieci anni di Cinema Francese.* Una serie di « Sceneggiature » offre descrizioni dettagliate, inquadratura per inquadratura, di alcuni film classici, come *Entr'acte* di Clair, *Zuiderzee* di Ivens, *Il Vampiro* di Dreyer e *L'Angelo azzurro* di Sternberg. Infine valutazioni di Clair, Stroheim, Chaplin ed altri registi, sono pubblicate in una raccolta di saggi critici. Il libro piú importante fra quelli che ho avuto occasione di esaminare è *Il linguaggio del film* di Renato May.

Il libro contiene una nuova grammatica del montaggio, cioè esso discute le regole psicologiche ed estetiche per la selezione e combinazione di quei « tratti di realtà che la macchina da presa registra. Esso trova le sue basi nelle ricerche di Balázs, Pudovkin, Arnheim e Spottiswoode (il *Film-Sense* di Eisenstein non vi è considerato), ma allarga ed approfondisce queste piú anziane trattazioni, attraverso molte ricerche originali. Il May riassume una perfetta conoscenza tecnica con una capacità d'analisi veramente incisiva. Egli ha provato le sue teorie con esperimenti sistematici. Il suo esame del montaggio è abbastanza dettagliato da rendere il libro un testo prezioso per scuole cinematografiche e cineamatori. Allo stesso tempo i mezzi tecnici sono

posti costantemente in relazione ai principi basilari chè interessano i teorici dell'arte e della psicologia. Piú radicalmente dei suoi predecessori, il May ha saputo superare ciò che gli psicologisti hanno chiamato « l'errore di stimolo », vale a dire « il pericolo di confondere la nostra conoscenza circa le condizioni fisiche dell'esperienza sensoria con l'esperienza stessa ». (Köhler). Egli dimostra in numerosi esempi, che il tempo, lo spazio, la distanza, le dimensioni, la direzione ed il movimento cinematografico non sono determinati dagli aspetti fisici di ciò che avviene in teatro di posa, ma dall'effetto percettuale del film. La registrazione ed elaborazione del tempo-spazio fisico avviene attraverso i mezzi della lunghezza focale, posizione e movimento degli obiettivi, cosí compiutamente come attraverso i processi di stampa e il raggruppamento delle inquadrature nel montaggio, il che conduce a concludere che tali caratteristiche debbano essere studiate solo in sala di proiezione. Il libro del May dimostra inoltre quanto fruttuosamente la pratica artistica e la teoria del film possano essere rapportate alle ricerche della moderna psicologia, particolarmente nel campo della percezione. Molte delle sue acute osservazioni potrebbero essere sostenute o corrette attraverso gli studi sperimentali sul movimento, base di riferimento, costanza di dimensioni, orientazione spaziale, identità e fusione la maggior parte dei quali è compendiata nei volumi sulla psicologia sperimentale di Willis D. Ellis e K. Koffka. Apprezzabili ricerche sull'effetto che la locomozione ha sulla percezione dello spazio tridimensionale sono state condotte da James j. Gibson per il Programma di psicologia della U. S. Army Air Forces. Infine il recente libro di Michotte: « La Perception de la Causalité » potrà apportare probabilmente un diretto contributo alla soluzione dei problemi del film. Il fenomeno basilare del montaggio è contenuto nello stesso principio della tecnica del film: una serie di fotografie immobili presentate in rapida successione può produrre la percezione di un movimento unificateo e continuo. E' ormai acquisito che tale effetto di « montaggio invisibile » non è dovuto semplicemente all'« inerzia » del meccanismo recettivo nell'individuo, ma dipende dalle relazioni strutturali tra i singoli fotogrammi. Appunto come certe successioni tonali formano le melodie, mentre altre no, la visibile fusione ed il movimento si ottengono solamente quando gli elementi statici ci sommano in una sorta di ordine temporale; nel caso piú semplice, quando uno stesso oggetto appare coerentemente disposto nella stessa direzione. (Il realizzatore di disegni animati, in particolare, è costantemente alle prese con questi problemi). Il montaggio in senso proprio, cioè l'accoppiamento delle inquadrature, ripete il procedimento sotto piú complesse condizioni. I compiti psicologici elementari consistono nel mantenere l'identità di parti del quadro durante un processo di costante trasformazione, e nel prevenire indesiderabili identificazioni. Ad esempio, l'identità di un attore che è fotografato successivamente da differenti punti di vista deve essere stabilita non semplicemente attraverso la conoscenza, ma dalla percezione diretta. Varie inquadrature di un interno devono costruire per integrazione un'unità di spazio. D'altro lato successive in-

quadrature dello stesso oggetto statico debbono differire sufficientemente in forma, grandezza e posizione, per evitare l'impressione che lo stesso oggetto si sia improvvisamente spostato o girato. Questi problemi suggeriscono un interessante confronto con i tentativi dei moderni pittori, di combinare differenti aspetti di uno stesso oggetto. Ancora: la successione di pezzi di vario contenuto ed estensione è conforme alla tecnica del romanziere che anche costruisce l'immagine di un intero evento attraverso un'accurata scelta di primi piani, campi lunghi, carrelli. Presumibilmente a causa della triste interruzione degli scambi culturali, pochissimi film degli ultimi dieci anni sono citati dal May. Ma ciò diminuisce appena il valore teoretico del suo libro. Piú increscioso e meno comprensibile è che egli tratti insufficientemente del montaggio sonoro. Si può solamente sperare che un osservatore tanto acuto e meticoloso voglia presto discutere in un volume aggiuntivo argomenti come la relazione tra immagini e suono nella percezione dello spazio tridimensionale e nella localizzazione, il taglio e missaggio delle colonne sonore, l'influenza del dialogo corrente sul montaggio visivo, l'identificazione del suono con oggetti dentro l'inquadratura fuori campo, tanto bene quanto le complesse e teoreticamente interessanti regole che governano l'impiego della musica. Egli potrebbe anche far da pioniere per un piú fantasioso impiego del colore. Nel frattempo, il suo presente libro merita d'essere tradotto.

Rudolf Arnheim

JEAN EPSTEIN, *Le Cinéma du Diable*, Les Editions Jacques Melot, Paris, 1947).

Abbiamo tratteggiato, in questa stessa rivista (anno IX, n. 3, maggio 1948), le caratteristiche generali dell'ideologia di Jean Epstein, a proposito del suo saggio *L'Intelligence d'une Machine*. L'ultimo libro del regista francese, *Le Cinéma du Diable*, rientra esattamente nei limiti e nelle modalità specifiche di quell'ideologia. Tuttavia, alcuni elementi nuovi vi sono. Non si tratta di elementi relativi alla concezione generale di Epstein, ma di elementi di materia. *L'Intelligence d'une Machine* era un saggio filosofico: quindi ristretto e limitato al solo campo teoretico. Con *Le Cinéma du Diable*, invece, Epstein affronta anche nuovi temi, per lo piú di carattere sociologico-storico. Naturalmente, egli li riduce al minimo comun denominatore della sua filosofia idealista.

Il lettore potrebbe temere che, trattando argomenti molto reali, quali possono essere quelli della storia e della sociologia, il metodo astratto usato da Epstein si riveli inadeguato al compito. Effettivamente le contraddizioni sono qui piú evidenti e numerose.

Una delle tesi fondamentali di Epstein si potrebbe riassumere in questi termini: « la conoscenza in quanto esistenza ». Ciò rientra nel quadro generale del suo idealismo: solo ciò che io conosco esiste; ma ciò che io conosco, lo conosco in quanto penso; è quindi il mio pen-

siero che crea l'esistenza. Notiamo che per chiarire il pensiero di Epstein, la frase che ci è risultata, è a un dipresso un sillogismo: ciò significa che quel pensiero è di natura formale, non dialettica.

Questa caratteristica formale presiede a tutta la trattazione. Epstein pone come degli apriori alcune concezioni tratte dalla storia, e le identifica in quanto realtà, senza affatto preoccuparsi in qual modo esse sian nate, come sian nate, e qual sia il loro concreto significato all'infuori dell'alienazione che le ha espresse. Su una di queste concezioni, è basato il suo saggio: il Diavolo.

Nel primo capitolo, « Accusation », Epstein nota: « ... quanti moralisti, anche miscredenti, sostengono essere il cinema una scuola di vizio e di delitto! Ora, in termini cristiani, che significa ciò, se non che le fantasmagorie dello schermo sono ispirate dal demonio per l'avvilimento del genere umano? ».

Non si potrebbe immaginare, per Epstein, una « partenza » piú felice di questa. Ma sbaglierebbe assai chi credesse che il saggio di Epstein sia soltanto brillante *excursus* dilettevole, frutto di una bellissima trovata che si limita ad esaurirsi in una sorta di lunghissimo elzeviro. Epstein, ammessa l'esistenza effettiva del Demonio (né poteva fare altrimenti: dato che per lui tutto ciò che viene pensato esiste materialmente), conduce questa direttiva nel suo campo specifico, il cinema, sotto l'egida della sua filosofia, l'idealismo relativista. Pur senza mai assumere il carattere « tecnico » dei trattati professionali, il suo libro è, una volta ancora, saggio d'indole filosofica.

Dunque, che cosa è il Diavolo? Il Diavolo è responsabile di tutti i successi dell'ingegnosità umana. Diabolica era l'invenzione del telescopio, che fruttò a Bacone vent'anni di prigione; diaboliche le concezioni di Galileo, che lo portarono dinanzi al tribunale; diabolico lo studio del corpo umano e della medicina, condannati da Sant'Ambrogio; diabolica l'anatomia e la dissezione, proibite da Bonifacio VIII sotto pena di scomunica, ecc. « In questa mentalità medioevale, non del tutto ancora esaurita, il Diavolo compare come il grande inventore, maestro della scoperta, principe della scienza, insomma l'animatore del progresso », comincia collo stabilire Epstein. Ma quì egli già fa un'ammissione inquietante: definisce questa mentalità « medioevale », come in effetti essa è. Per quale ragione allora la ritiene valida e la fa sua? Si trattava di vedere come e perché era nata questa mentalità, e a che cosa corrispondeva nel campo della prassi, a quali scopi pratici serviva. Si trattava cioè di porsi in una posizione critica rispetto ai dati storici: Epstein invece li accetta tali e quali. In quale rapporto stava, la scienza, nel medioevo, con la mentalità di cui parla Epstein, citandone esempi? Ecco il punto. Sotto diversi aspetti (ma non certo sotto tutti gli aspetti), la mentalità medioevale traeva le sue caratteristiche dall'insufficiente grado di sviluppo della scienza. Ora, che cosa ci rivela lo studio dei trattati di demonologia medievale? Che, in blocco, una gran quantità di fenomeni di carattere neuropsichico inspiegabili dalla scienza di allora, ricadevano nell'ambito della potenza del demonio. La natura del rapporto scienza-men-

talità medievale compare evidente nel *Manuale exorcistarum* di P. Candido Brognolo, francescano. Per es. vi sono minuziosamente enumerati i segni per cui si manifesta la presenza del demonio.

Ma è chiaro che, allorquando si avocano al demonio fenomeni relativi alla fisiologia e alla psicologia, non è possibile ragionare in modo conseguente ed accettabile. Epstein, in suffragio alla sua tesi, ha tratto alcuni esempi di demonologia dalla mentalità medievale, ma ha trascurato i piú consistenti: quelli cioè legati alla prassi quotidiana. Sarebbe interessante sapere se egli, che dà per certa la natura effettiva del demonio, ne accetta anche le conseguenze che nel medioevo ne derivarono. Non è cosa di poco conto: si tratta di dare o non dare ragione a coloro che nel 1749 arsero viva la monaca Renata Saenger perché aveva confessato di avere rapporti carnali col Demonio; si tratta di dar ragione all'Arcivescovo di Salisburgo che, nel 1647, condannava alla decapitazione dieci donne coll'imputazione « che esse... cometendo fornicatione e respetivamente sodomia insino coll'istesso diavolo, che sotto specie e forma humana at ogni lor minimo cenno e comando gli compariva... ».

Epstein, naturalmente, non tien conto di tutto ciò: il Demonio gli serve per dimostrare la sua aprioristica tesi. Egli comincia col notare il dissidio tra fede e scienza. Questo dissidio era già stato notato da un altro uomo di cinema, Eisenstein, nella sua nota conferenza sui princìpi del cinema sovietico alla Sorbona. Ma mentre Eisenstein rilevava che si trattava non già di ritornare alla primitiva sintesi religiosa, ma ad una nuova fusione dell'elemento intellettivo e dell'elemento emozionale (e ciò, per mezzo del cinematografo), Epstein usa dell'osservazione come semplice pezza d'appoggio. Cosí per lui la scienza è Satana, dato che Satana rinnova gli strumenti dell'uomo, e quest'ultimi a loro volta modificano la mentalità dell'uomo.

A questo punto Epstein entra nel suo campo preferito: il tecnicismo in quanto modificatore della filosofia: analizza quindi le variazioni apportate alla mentalità dell'uomo dalla scoperta del telescopio e del microscopio, con il relativo bagaglio di linguaggio idealistico-relativista (per es. « Il telescopio ha inventato le immagini del cielo »). Dal modo di ragionare derivato dall'uso del telescopio, dice Epstein, è nata una grande metafisica, tutta cultura e mentalità (e qui non si può fare a meno di obiettargli che tutt'al piú si è trattato di alcuni aspetti di una certa filosofia e di una certa civiltà; filosofia e civiltà che non rappresentavano tutta la filosofia e tutta la civiltà).

Ora, come il telescopio e il microscopio, il cinema si inserisce, a detta dell'autore, in quella classe di apparecchi che scoprono nell'universo ampi orizzonti, di cui non conosceremmo nulla senza di essi. Anche dal cinema deriva quindi una filosofia che è « nella linea antidogmatica, rivoluzionaria e libertaria, diabolica insomma, nella quale s'iscrivono la filosofia del telescopio e del microscopio ».

In tal modo, la natura artistica del cinema passa in seconda linea. Apparentando il cinema al microscopio e al telescopio, Epstein lo qualifica operatore di filosofia, e non certo espressione d'arte.

Nel capitolo « Permanence et devenir », Epstein analizza il carattere del Diavolo rispetto a Dio, lungo la storia della filosofia, della religione e della cultura. « Dio e il Diavolo sono miti corollari. Ciò non significa che non corrispondano ad alcuna realtà. La Fata Elettricità, il cherubino Amore, la dea Ragione, il Cavallo-Vapore, sono miti, ai quali tuttavia non misconosciamo il valore d'esistenza reale ». Qui il meccanismo di pensiero di Epstein è esplicito, e dà la chiave della propria natura. Ma rivela subito anche la propria insostenibilità. E' indimostrabile che esista *prima* la Fata Elettricità, e *poi* l'esistenza reale dell'elettricità. Come del resto, è indimostrabile la tesi fondamentale cui Epstein crede, vale a dire che è lo spirito che crea la materia, che son le idee che creano le cose. Infatti, che cosa significa dire che sono le nostre idee che creano le cose? Significa dire che il mondo non è una realtà oggettiva, ma soggettiva. E la realtà, come la prassi più elementare, si incaricano di smentire questa posizione.

La pratica e l'esperienza non dimostrano nessuna delle tesi fondamentali di Epstein. Si potrebbe credere alla sua enunciazione « il cinema pensa in modo autonomo » se vedessimo, un giorno, alcune macchine da presa uscire *da sole* dal teatro di posa, e andarsene per le vie a filmare un documentario. Ciò non essendo ancora avvenuto, si può essere scettici riguardo a tale enunciazione.

Epstein nota che dal giudaismo risulta essere Satana l'innovatore, il rivoluzionario, il libertario; Jéhovah invece il conservatore, il guardiano dell'ordine prestabilito, l'angelo di un potere che si pretende assoluto. La presenza del demonio continua nel cristianesimo, da Paolo di Tarso ad Agostino. Per Epstein, Agostino era ancora imbevuto di manicheismo (su questo punto, avanziamo riserve): ciò spiegherebbe come il diavolo fosse dovunque, nella bellezza di un paesaggio, nella comodità di un'abitazione, nel talento di un artista, in ogni ricerca, in ogni curiosità. Ma, ancora, era *effettivamente* il demonio in tutto ciò? Epstein non ci fornisce alcuna delucidazione in merito.

Più avanti, l'autore, sviluppando il suo ragionamento, scopre e ci offre la possibilità di risolvere la sua contraddizione sulla realtà effettiva del demonio. Egli dice: « Dio è la forza di quel ch'è stato, il peso dell'acquisito, la volontà conservatrice di un passato che vuol durare... Dio è la tradizione, il costume, la legge... mentre il Diavolo impersonifica l'energia del divenire, la mobilità essenziale della vita, la variante di un universo in continua trasformazione... ». E se per caso quest'ideologia del demonio servisse proprio concretamente a impedire il divenire, la mobilità della vita, la trasformazione? E' quanto dice la storia, e anche la storia più recente: non vi è stata e non vi è alcuna prova effettiva dell'esistenza del demonio: vi è stata e vi è la credenza, il mito del demonio. Dato che al demonio si sono attribuite le caratteristiche del divenire, della mobilità, della trasformazione, ecco che la lotta contro il demonio non è in effetti che la trasposizione astratta e ideologica, sul terreno concreto della storia, di una lotta reale contro il divenire, la variante, la trasformazione.

Ma a Epstein interessa soprattutto dimostrare che il cinema è de-

moniaco. Nel capitolo « Forme et mouvement », egli, su un'esile linea storica, affronta il problema della « purezza cinematografica », della « fotogenia ». Dopo aver rilevato che la prima qualità estetica delle immagini sullo schermo è il movimento, nota quanto il cinema metta in risalto il movimento, lo magnifichi laddove esso esiste appena, lo susciti ove lo si riteneva assente. « Ora, gli elementi fissi dell'universo (o che paion tali) sono quelli che condizionano il mito divino, mentre quelli instabili, rappresentano il mito demoniaco ». Conclusione: il cinema è demoniaco, come volevasi dimostrare. Nel capitolo successivo, « Le film contre le livre », l'autore continua la sua analisi dell'avanguardia, vista sotto l'aspetto di ricerca della fotogenia. Egli differenzia nettamente il cinema americano da quello europeo. « In Francia, in Germania, nei paesi scandinavi, si trattava dell'opera di un'élite per un'élite, d'una concezione di intellettuali, di artisti blasé, di snobs, di aristocratici della sensibilità e del pensiero », mentre invece in America non vi fu avanguardia, perché gli americani erano empirici, non avevano tradizioni culturali, coglievano direttamente e ingenuamente la fotogenia. Tutto ciò è vero e non vero. Epstein non fa distinzione tra la forma storica dell'avanguardia europea, e quel che avanguardia è in effetti. Non era forse Griffith regista d'avanguardia rispetto a quelli che lo avevano preceduto? Non fu da *Forfaiture* e dai film di Ince che nacque in Francia il movimento culturale cinematografico che doveva condurre all'avanguardia? Ma è anche interessante notare che Epstein rinserra il cinema al filone americano e a quello « europeo ». E il cinema sovietico? Per Epstein il cinema sovietico pare non sia mai esistito. Eppure, quanta influenza del cinema sovietico è possibile trovare in certi film di Epstein! Ma tant'è: dal cinema sovietico Epstein non poteva trarre alcun argomento favorevole alla sua tesi; tutt'altro; l'esistenza stessa del cinema sovietico contraddice tutta la sua teoria. Val meglio, quindi, ignorarlo.

In questo capitolo vi sono però osservazioni interessanti sul rapporto libro-film. L'autore specifica che la cultura « europea » è parlata, scritta, stampata, e perciò, relativamente astratta, in quanto si serve di segni molto generali — lettere, parole, cifre, numeri — per designare indirettamente le cose per mezzo dell'idea delle cose. Cosicché il libro, anche nella sua iniziativa piú rivoluzionaria, permane entro lo schema classico del pensiero astratto e statico. Il film non è del tutto esente da questa logica razionale, ma le apporta modifiche essenziali: per es., al cinema non vi può essere *la* caccia, ma sempre, invece, *quella* ben determinata caccia.

L'immagine è quindi di natura essenzialmente concreta. « Il libro e il film si oppongono l'un l'altro. Il testo parla al sentimento attraverso il filtro della ragione. Le immagini dello schermo scivolano sull'*ésprit de géometrie* per raggiungere subito l'*ésprit de finesse* ». Il cinema è quindi una scuola di irrazionalismo, di romanticismo. Conclusione il cinema è demoniaco.

Tralasciamo l'evidente errore di confondere la cultura con la cosa scritta, e veniamo ai fatti. In quale modo si oppongono, film e libro?

Nella realtà? Si tratterebbe di vedere se si leggono più libri oggi che non cent'anni fa, quando il cinema non v'era. Si tratterebbe di vedere se per caso non siano altre, le cause del legger poco. Epstein parlava più propriamente del procedimento, del meccanismo esercitato dal libro e dal film. Teoricamente, par vero quant'egli afferma. Ma la pratica, che cosa dice al riguardo? E' davvero tutto il cinema una scuola di irrazionalismo? Di romanticismo? Non ci pare che il cinema americano, fabbricato su scala industriale con un sistema taylorizzato, possa definirsi di nascita irrazionale e romantica. In qual modo alcuni film basati sull'ideologia marxista-leninista (vale a dire, una ideologia razionale) possono risultare irrazionali? Ecco un quesito che c'incuriosisce molto. A parte il fatto che Epstein ci dimostrerà più innanzi il carattere diabolico del cinema sovietico. Col che cade in contraddizione: perché afferma implicitamente che il cinema sovietico è diabolico, mentre qui era giunto alla conclusione che diabolico è il cinema in quanto irrazionale e romantico, mentre il cinema sovietico irrazionale e romantico non è.

Nel capitolo « L'Image contre le Mot », l'autore giunge alla dimostrazione della diabolicità del film d'avanguardia, nel quadro dell'analogia tra linguaggio del film e discorso del sogno. Certi film, egli dice (e cita *Le Clergyman et la Conquille, Un Chien andalou, Le Sang d'un Poéte*) rivelano sullo schermo « una vita interiore più profonda, nel suo perpetuo sommuoversi, coi suoi meandri incastrati, la sua misteriosità spontanea, il suo simbolismo segreto, le sue tenebre poco penetrabili alla coscienza e alla volontà, il suo dominio inquietante d'ombre cariche di sentimenti e d'istinti. Questo dominio, sempre nuovo e sconosciuto, che ognuno porta in sé e di cui, a un certo punto, si terrorizza, è il laboratorio dove il Diavolo distilla i suoi veleni ».

Il cinema muto metteva in serio pericolo il metodo razionale. (Cap. « La Langue de la Grande Revolte »). Il cinema è la nuova lingua universale, « il film appare il veicolo dei segni più atti ad essere conosciuti da tutto un popolo, foss'anche analfabeta, come mezzo di persuasione egualitario e democratico al massimo grado ». Ma « la democrazia è diventata un sistema diabolico ». Agl'inizi, il cristianesimo « realizzò un'organizzazione comunistica », che però, non appena si fu installata a Roma, e prese le leve del comando imperiale si annullò: il cristianesimo divenne « signorile e feudale, capitalista e imperialista ». Cosicché Dio apparve come l'amico dei potenti, il protettore dei principi, il sostegno di ogni governo, il supremo gendarme, il controrivoluzionario per eccellenza (è evidente, in questa formulazione, la posizione anarchica di Epstein). Pei fedeli, la Rivoluzione francese fu opera del demonio. Quindi il sistema democratico è di ispirazione demoniaca. Aggiunge Epstein: « E' anche un fatto che oggi, nel comunismo sovietico che, malgrado quel che se ne può dire, realizza una democrazia nel pieno significato etimologico della parola. la Chiesa vede, piú che mai, il Demonio ».

In tal modo il cinema, « democratico perché diabolico, e diaboli-

co perchè democratico », era destinato ad essere la lingua universale, cioè lo strumento diabolico per eccellenza. Ma la Provvidenza vegliava e venne, come a Babele, la confusione delle lingue: il film sonoro.

Però (cap. « Guerre à l'Absolu ») il Diavolo non si dà per vinto. Siccome Dio è il piú alto simbolo dell'assoluto, il cinema — e con esso, s'intende, Satana —, sparge ovunque il relativismo. « Lo spazio, il tempo, la causalità, che si ritenevano entità rivelate da Dio e, come lui, immutabili, categorie preconcette e infrangibili dell'essere universale, il cinema le fa apparire come concetti d'origine sensoriale e di natura sperimentale, sistemi di dati relativi e variabili e volontà ». Sotto la maschera di Charlot, di Fernandel, Epstein ravvisa i tratti caratteristici di una diabolica anarchia.

I successivi capitoli (« Temps flottants », « Espaces mouvants », « L'Anti-univers à temps contraire », « Causes ballantes », « Pluralité du temps et multiplication du réel ») sono stesi sulla falsariga di « L'Intelligence d'une Machine », e ne costituiscono un approfondimento dimostrativo, ma anche, in parte, una ripetizione. Una posizione più avanzata rispetto al suo saggio precedente Epstein la denota nella definizione della nuova corrente idealistica, cui egli si ricollega. Si tratta di una messa a punto interessante. « Che tutto sia soltanto pensiero, l'idealismo puro lo sostiene con costanza da millenni. Tuttavia, aggiungendosi a questo vecchio corpo di dottrine, l'idealismo meccanicista e relativista gli può portare rinnovamento e precisione, scostandosi dalla formula classica che nega l'esistenza materiale della materia, considerata come illusione o allucinazione. L'idealismo nuovo pretende, invece, che la sostanza è prodotto *reale* del pensiero ».

La dimostrazione di quest'assunto, ch'è senz'altro originale e potrebbe, per certuni, essere inquietante, lascia adito a molte critiche. Dice Epstein: la materia è fatta d'energia, allorchè quest'ultima si condensa in grani, vale a dire quando la sua azione è quantificata e situata da un numero sufficiente di misure, di relazioni. L'energia si trasforma in materia, non appena lo spirito può pensarla in un quadro completo di tempo-spazio. Cosí, è il pensiero che, in definitiva, opera la miracolosa trasmutazione dell'immateriale in materiale. Qui, l'autore è ancora nello schema ristretto della sua tesi « la conoscenza in quanto esistenza ». La trasmutazione reciproca energia-materia e materia-energia è un processo che la scienza ha identificato, ma assolutamente nulla può provare che essa non abbia luogo anche laddove il pensiero umano non interviene, con il suo processo conoscitivo. Non avviene forse, questa trasmutazione, in quelle regioni dell'uiverso dove noi non abbiamo nessuna possibilità di esperienza scientifica? Non avveniva prima che la scienza l'identificasse? Epstein è, malgrado la sua affermazione, nell'ambito del vecchio idealismo: che sosteneva essere la realtà, e quindi anche il mondo, creazione del pensiero, dello spirito: mentre invece sappiamo dalla scienza che il mondo esisteva ben prima che vi comparisse l'uomo, e il pensiero umano, lo spirito. Chi ha creato allora il mondo? Ragionando in modo conseguente, Epstein dovrebbe concludere con una tesi di carattere mistico-

religioso: abbiamo visto invece le sue affermazioni non certo ortodosse nei riguardi della Chiesa, e le sue posizioni basilarmente anarchiche. E questa è un'altra delle sue contraddizioni. In « L'Hérésie moniste », egli giunge alla conclusione che la metafisica è divenuta protofisica, il fondamento di tutte le scienze, la più realista di tutte le scienze. Mentre invece non esiste scienza alcuna, laddove non si riconosca l'esistenza di un mondo oggettivo. In « L'Héfésié panthéiste », la conclusione è che l'uomo crea l'universo. Ciò richiederebbe l'incontrovertibilità della fisico-matematica relativistica, con conseguente distruzione completa della nozione, e della realtà, di determinismo. Ma, il creatore stesso della teoria della relatività, Einstein, ha riconosciuto che « E' solo nella teoria dei quanti che il metodo differenziale di Newton diviene inadeguato, ed effettivamente la causalità stretta ci fa difetto. Ma non è detta l'ultima parola ». Manca insomma ad Epstein la forza di essere conseguente fino in fondo, di spingere la sua esperienza dalla conoscenza metafisica a quella teologica.

Abbiamo notato che la parte centrale di *Le Cinéma du Diable* si riallaccia in modo particolare a *L'Intelligence d'une Machine.* Questo riallacciamento continua anche nel capitolo « Le doute sur la personne », che è un'estensione del capitolo « Signes » del volume precedente. Un argomento nuovo è invece contenuto in « Poésie et morale des "gangsters" ». Epstein adotta recisamente il punto di vista psicanalitico, onde la guerra, le religioni, la criminalità, le dottrine economiche e i sistemi politici sono frutto di inibizioni, di *réfoulements.* Ammesso questo, dato che il cinema *scarica* le inibizioni, esso va considerato un mezzo psicanalitico collettivo eccezionale. Quindi i film di *gangsters* servono a deviare, scaricare gli istinti criminali, la tendenza al delitto. Se il cinema si apparenta al sogno, logico è che ne compia le funzioni: cioè realizzi al difuori della prassi cosciente, quel che la coscienza ricaccia nel subcosciente. Ma vi è un'altra parte della trattazione di Epstein che è in contraddizione con questa posizione. Allorchè l'autore afferma che il cinema rivela l'io più profondo delle persone, egli sostiene il cinema in quanto documento rivelatore di una verità celata e non riconosciuta. Si deve allora arguire che il cinema di *gangsters* non scarica gl'istinti criminali, ma li esprime, e lo spettatore, vedendo realizzato sullo schermo quel che gli brulica nel subcosciente, se ne diletta ed esalta. Assurda si presenta la tesi epsteiniana se, in tutta coerenza logica, la si estende: onde bisognerebbe, per deviare e scaricare i complessi edipici, realizzare e proiettare film di carattere incestuoso; onde bisognerebbe, per deviare e scaricare le inibizioni sessuali, realizzare e proiettare film pornografici. Soluzione sulla cui « moralità » e « poesia » è lecito avanzar dubbi.

L'ultimo capitolo del saggio, « A seconde réalité, seconde raison », conclude con l'affermazione della vittoria della nuova logica, di carattere *visivo, dinamico,* e quindi diabolico. Dice Epstein: il Diavolo ha già vinto, non c'è piú nulla da fare. A vero dire, questo problema è di grande importanza: esso ricade in gran parte nel quesito del dualismo libro-film, con tutti i suoi addentellati (manifesti, settimanali a

tavole fotografiche con smilze didascalie, giornali a fumetti, ecc.). Ma anche questo problema può essere affrontato con qualche possibilità di soluzione solo se trattato partendo da dati di fatto concreti, non già dall'astrazione mitologica della realtà. Si tratterebbe di studiare in sede scientifica, non mitologico-idealista, il problema della cultura contemporanea, nel quadro più ampio della crisi del mondo contemporaneo. Epstein invece rappresenta una corrente di questa crisi, e giustappunto la corrente che piú precipuamente si trova in crisi: logicamente egli non può risolvere le contraddizioni, dato che si trova ad esser parte integrante di esse.

Glauco Viazzi

La Revue du Cinéma, cahiers mensuels de l'art du film; Série nouvelle, mai 1948, n. 13. *Numéro special sur le cinéma italien.*

Jean George Auriol, direttore della « Revue du Cinéma » si trova da qualche tempo in Italia, dopo essere stato, in addietro, collaboratore per la sceneggiatura di alcuni film italiani. Il cinema italiano dal 1944 a oggi non poteva non interessarlo vivamente; cosicché vi ha dedicato un nutrito numero della sua *Revue* che ha goduto della prerogativa di una tiratura supplementare, dato l'interesse suscitato nel mondo dall'argomento.

Ma il numero speciale non riguarda soltanto il cinema odierno, bensí si estende a quelli che furono i movimenti, le personalità, i film piú tipici del passato. Cosí al numero speciale si è introdotti dallo stesso Ricciotto Canudo (« Morceaux choisis ») e da « Notes sur Canudo » di Lo Duca.

Una storia del cinema italiano che tende a mettere in rilievo i caratteri fondamentali e a enucleare il filone che ha dato origine al cinema odierno, è compilata con cura, ma non sempre con obiettività, da Antonio Pietrangeli. Lo stesso Auriol dà conto di alcune sue interviste mentre Antonio Chiattone parla della « diva » del muto e Mario Verdone offre un panorama della letteratura cinematografica. Una tabella storica e una lista di film (dispiace qualche inesattezza di date) completano il numero, illustrato prevalentemente da fotografie di recenti film.

F. P.

MAURICE BESSY ET LO DUCA: *Georges Méliès, mage.* Prisma, Paris 1945.

GEORGES SADOUL: *An Index to the Creative Work of Georges Méliès,* Special Supplement to « Sight and Sound », Index Series N. 11, British Film Institute, London 1947.

Se nel 1930 allorché apparve nella collezione *L'Art Cinématographique* (8 volumi, Felix Alcan ed., Paris), il capitolo dedicato al ci-

nema francese da Ferri Pisani, questi ritenne di non dover nemmeno citare il nome di Georges Méliès, oggi non v'è libro di storia del cinema, che non dedichi all'inventore dello spettacolo cinematografico a trucchi, piú di una pagina.

Il volume di Maurice Bessy e Lo Duca apparso nel 1945 e il fascicoletto di Georges Sadoul del 1947, costituiscono rispettivamente un tributo di omaggio a Méliès, con vistosa documentazione fotografica e un preciso catalogo delle opere e delle loro caratteristiche di colui che, per tanto tempo dimenticato, rappresenta una delle figure piú vive e singolari dei primi tempi del cinema. Cosicché oggi, ivi compresi il primo saggio del Noverre e i « Mémoires » dello stesso Méliès, la bibliografia sull'opera di lui può considerarsi, oltre i due testi che qui si recensiscono, sufficientemente nutrita.

Nello stesso tempo le frequenti attestazioni di stima, di riconoscimento e di omaggio alla memoria di Méliès intendono rivalutare la sua opera, riaffermare il valore della sua attività. Si incomincia nel 1929 allorché alcuni giornalisti — come riferisce Georges Sadoul — scoprono Méliès nella Gare de Montparnasse in un chiosco di giocattoli che teneva dal 1923, dopo circa dieci anni di inattività. E' la volta, dapprima, di un « gala Méliès » con presentazione di quelli, fra i suoi film, che si riesce a ricuperare. Méliès viene decorato con la Legion d'Honneur e gli è assicurata la tranquillità degli ultimi anni nella casa di riposo di Orly. Finalmente, dopo la sua morte — come riferiscono nella loro *Histoire* René Jeanne e Charles Ford — la direzione del cinema Royal-Haussmann dedica una sala a Méliès, inaugurata il 5 marzo 1946 e recante nel vestibolo, la lapide: « Cette salle - est dédiée à Georges Méliès - (1861-1938) - créateur du spectacle cinématographique - réalisateur de plus de 4.000 films - directeur du Théâtre Robert Houdin - qui s'élevait sur cette emplacement ». Osservano Jeanne e Ford che il luogo del famoso Théâtre Robert-Houdin, sede degli spettacoli di Méliès, non è quello del cinema Royal-Houssmann (2 rue Cauchat, 1 rue Drouot) bensí: 8, boulevard des Italiens: non molto distante, del resto. Inoltre il numero dei film realizzati da Méliès non è quattromila come alcuni testi e la stessa lapide riferiscono bensí assai minore. Dai cataloghi delle opere risulta come egli desse un numero a ciascuna bobina di pellicola di venti metri.

I film del 1896 (aprile-maggio; film n. 1: *Une Partie de cartes*), circa 80, sono tutti di venti metri ciascuno. Fanno eccezione *Sauvetage en Rivière* (nn. 22 e 23, due bobine) e *Le Manoir du Diable* (nn. 78-79-80, tre bobine). Del resto la lunghezza di 20 metri appare consuetudinaria per i film degli anni 1897-1898. Il primo film di una lunghezza maggiore (si tratta di 10 quadri) è del 1899: *L'Affaire Dreyfus*. Dello stesso anno (ottobre) è *Cendrillon* (una seconda féerie basata sulla fiaba di Perrault sarà realizzata nel 1912) di 20 quadri.

Basandosi sul catalogo inglese della Star-Film (la società di Mé-

liès) dal 1896 al 1908, Georges Sadoul può ricostruire la cronologia pressocché esatta dei film di Méliès per molti anni, riproducendo i titoli inglesi e francesi dei film stessi.

Per gli anni seguenti la ricostruzione appare piú difficile. I « numeri » dei film ammontano a 1533 fino a quasi tutto il 1910; dal 1911 i film di Méliès saranno distribuiti dalla casa Pathé. Trattasi di numeri rispondenti quasi sempre a bobine di 20 metri. Un calcolo abbastanza preciso porta quindi a non piú di 450 il numero dei titoli di film di Méliès di varia lunghezza.

Nell'*Index*, Sadoul dichiara che Méliès avrebbe prodotto all'incirca 1200 film; altrove (*Histoire*, p. 582, nota) osserva che « est exagerée l'assertion partout répetée selon laquelle Méliès aurait tourné 4.000 films. Son oeuvre complète ne comporte pas plus de 450 à 500 films pour 18 années environs de production, et il n'y a pas eu beaucoup plus de vingt de ces films pour dépasser 300 mètres, longueur d'un bobine ».

L'*Index* del Sadoul di sole 32 pagine è, come del resto la maggior parte degli altri *Index* editi da « Sight and Sound » a cura del British Film Institute, esemplare per il metodo, la cura e la precisione e ha lo scopo di fornire allo studioso, al critico e allo stesso storico del cinema una documentazione, basata su un criterio rigorosamente informativo. Esso comprende un avvertimento, una bibliografia, una biografia (*La vie et l'oeuvre de George Méliès*) e l'indice vero e proprio delle opere; questo replica in certo senso l'indice pubblicato nell'appendice della *Histoire*; sennonché l'*Index* inglese indica altresí (il che può costituire vantaggio per ulteriori ricerche e studi) il titolo inglese dei film.

Appare da questo catalogo che circa una cinquantina di opere sarebbero salvate: esse si conservano in cineteche, musei e raccolte private. Si tratta in certi casi di copie rare ed uniche nei casi dei film dipinti a mano, fotogramma per fotogramma.

Circa la biografia, Sadoul si basa in parte sull'autobiografia scritta dallo stesso Méliès, limitata peraltro ad alcune date fondamentali. « Le principal trait de génie fut en effet, pour Méliès, de s'opposer à Lumière, qui n'avait jamais tourné que des films en plein-air, et d'avoir fait du cinéma un art, en empruntant au théâtre ses principaux moyens: scénarios, acteurs, décors, costumes, maquillage, machinerie, etc. Méliès est l'inventeur de la *mise en scène* ». Questa la conclusione di Georges Sadoul il quale cita inoltre, sulla base delle indicazioni di Méliès, la serie dei « trucchi » da questi inventati.

« L'apogée commerciale de Méliès se situe entre 1900 et 1908 ». Piú tardi, il cinema si afferma soprattutto in America, con l'invenimento dei principi del montaggio, del ritmo narrativo, in luogo della scena statica cui Méliès era indotto per rendere del resto piú efficaci i suoi trucchi. « Sur le plan artistique, la formule de théâtre photographié, a été declassée par les progrès réalisés grâce à Wil-

liamson, G. A. Smith, Zecca, Nonguet, Heuzé, Ambrosio, Porter, Griffith etc., auxquels Méliès a vainement essayé de s'adapter ».

Se lo scopo di Georges Sadoul è quello di fornire tutte le precisazioni possibili sulla vita e le opere di Méliès (nella *Histoire* avrà fornito peraltro valide indicazioni critiche), quello di Maurice Bessy e Lo Duca è di dare una interpretazione poetica della vita e dell'opera di lui « mago » di una nuova espressione d'arte. « Méliès découvrit dans le cinéma un puissant et miraculeux moyen de libération humaine ». Lo stesso Méliès avrà scritto, del resto: « J'étais né artiste dans l'âme, fort adroit de mes mains, habile dans la plupart des matières, inventif et comédien de nature. Je fus à la fois un travailleur intellectuel et manuel ».

La « fièvre créatrice » di Méliès lo porta a congegni ed invenzioni scintillanti. Egli stesso agisce in teatro di prosa, attore-prestigiatore-illusionista. Si può pensare altresí al divertimento che avrà provato nell'escogitare i vari trucchi, nel creare fantasmagorie. Negli ultimi anni della sua vita egli rievoca i tempi trascorsi nel mondo della fiaba filmica. Restano memorie, fotografie di film, quaderni di lavoro, bozzetti di scene, figurini e disegni, fotografie del famoso teatro di posa a vetri di Montreuil: tutto il suo mondo, la vita di un uomo che per divertire ancora il pubblico — ma ora un pubblico di bambini, i grandi essendo ormai smaliziati ai trucchi e alle magíe del cinema — vendeva giocattoli nel chiosco di una stazione. « Que subsistera-t-il bientôt des vestiges épars conservés par miracle? — si chiedono Bessy e Lo Duca —. Ce sera la fierté de ce volume d'en prolonger la connaissance ».

Méliès illusionista e prestigiatore prende l'avvio dal celebre Jean-Eugène Robert-Houdin, il cui teatro gli sarà venduto dalla vedova Robert-Houdin nel 1888. Il periodo di attività di Méliès (prima d'allora esibitosi soltanto al Cabinet Fantastique) dal 1888 al 1895 ha molta importanza per la sua susseguente attività di creatore di film. L'invenzione del cinema rende naturalmente smaliziato lo spettatore comune; oggi un gioco di prestigio e di illusionismo mirabile in quei tempi, come le invenzioni di Buatier de Kolta, non riesce a suggestionare che un ingenuo pubblico di periferia; ma alla fine del secolo scorso il pubblico del settecentesco teatrino di Boulevard des Italiens doveva restare attonito di fronte alle fantasmagorie di Méliès.

I trucchi cinematografici sono applicazione spontanea e netta derivazione di quelli illusionistici adottati nei numerosi « prestígi » teatrali (chi abbia una sia pur lieve dimestichezza con i giochi di prestigio sa che questi sono appoggiati su alcuni « princípi base »). « Et lorsqu'il énumère les six moyens auxquels il fait appel pour donner une note personnelle à ses réalisations, on retrouve l'illusioniste épris de saisissements, de stupéfactions et de phénomènes *presque* surnaturels. En voici l'énumeration: les trucs par arrêt, les truquages photographiques, les trucs de machineries théâtrales, les trucs de prestidigitation, les trucs de pyrotechnie, les trucs de chimie ».

Questi trucchi che vanno dalla impostazione scenografica allo sviluppo e alla stampa della pellicola, sono evidenti creazioni di un uomo di palcoscenico e costituiscono oltre che la caratteristica principale di Méliès, i limiti della sua espressione. « Le passé théâtrale de Méliès eut sans doute une certaine influence sur son activité cinématographique, mais sa fantaisie la plus spontanée aura libre cours dans la production de féeries comme *Cendrillon, Le Diable au Couvent, Le Château du Diable* ». Si sviluppa peraltro, tale fantasia, entro i limiti di una scena: ogni film di venti metri, ogni quadro di circa venti metri in film piú lunghi, si basa su una scena fissa ed unica di sfondo. Il pubblico del « Robert-Houdin », che prima assisteva a spettacoli i quali si svolgevano su un palcoscenico, ora assiste dal 1896 a spettacoli che si svolgono su un palcoscenico proiettato. Da ciò del resto, la suggestione e il fascino delle opere di Méliès il quale non aveva bisogno di riprendere dal vero l'eruzione del Monte Peleo; perché sapeva bene con i suoi trucchi ricostruirla in teatro di posa. Méliès continua sempre, dal momento in cui acquista un « cinématographe » dai Lumière a comporre spettacoli: agli ingredienti meccanici di prima non fa altro che aggiungere un ingrediente di piú, quell'apparecchio di presa e di proiezione.

Nel volume di Bessy e Lo Duca sono raccolte numerose illustrazioni delle opere principali di Méliès. L'incomprensione dell'autorità militare che requisisce nel 1917 i suoi uffici conchiude un periodo di attività geniale; i film vengono in gran parte dispersi: l'uomo resta solo e dimenticato. Eccolo in una fotografia dinnanzi alla bottega di « Confiserie et jouets » alla Gare de Montparnasse. L'atteggiamento è sempre quello di un creatore di spettacoli di illusionismo; egli saprebbe forse trasformare palle e trombette in cavalli a dondolo e far scomparire e riapparire questi e quelle.

« Méliès avait compris que toute prestidigitation, voir toute magie, n'était qu'enfatillage auprès du cinema ». E' necessario peraltro ottenere un apparecchio tale che consenta l'applicazione della fantasia. Bessy e Lo Duca illustrano nel capitolo « Technique de la Fantaisie » le difficoltà incontrate e superate dal tecnico-prestigiatore Méliès. « Un truc en amène un autre... » dirà Méliès.

Nel volume di Bessy e Lo Duca sono ampiamente illustrati i congegni adottati da Méliès per risolvere l'effetto scenico mediante questo o quel trucco. Di ciascun quadro egli preparava anzitutto un disegno per stabilire in anticipo l'effetto: questo disegno sostituisce, in certo senso con maggior evidenza, il « soggetto » del film. « Certaines mages nous ont bouleversés par leur fantaisie iridescent pourtant statique ». Cosí Bessy e Lo Duca.

Il quinto capitolo del volume comprende cinque sceneggiature consistenti nelle descrizioni dei singoli quadri, rispondenti ciascuna, all'incirca, ad una didascalia preposta ai rispettivi quadri stessi, di alcuni fra i piú celebri film di Méliès. Alle descrizioni si accompagnano le illustrazioni del quadro nella sua fase principale come ri-

sulterà sullo schermo, spesso accompagnato dal disegno preventivamente preparato da Méliès. In alcuni casi, al disegno corrisponde con una certa esattezza la inquadratura cinematografica, in altri c'è tra disegno e inquadratura — per le naturali esigenze di ripresa — una qualche differenza. Méliès, come s'è detto, mantiene sempre l'inquadratura fissa. La distanza è quasi sempre quella di uno spettatore teatrale dal palcoscenico.

Ogni inquadratura è una invenzione: *Le Voyage dans la Lune, New York-Paris en automobile, Les Quat'cents Farces du Diable, Voyage à travers l'Impossible, 20.000 Lieues sous les Mers, Le livre magique, Le Mélomane, L'Histoire d'un Crime,* sono i film illustrati con maggiore o minore dovizia di particolari. Non mancano nel volume, presentato in eccellente veste, le riproduzioni di immagini di altri film, tra i molti di Méliès, che se non raggiungono i leggendari quattromila ma soltanto la decima parte circa, sono tuttavia sufficienti a dimostrare lo spirito inventivo e laborioso del *mago* Méliès.

Francesco Pasinetti

BIBLIOGRAFIA

GEARGES MÉLIÈS: *Les Vues cinématographiques,* in *Annuaire général et international de la Photographie,* Paris 1907.

GEORGES MÉLIÈS: « STAR FILM », Paris-New York. Catalogo americano dei film di G. Méliès, maggio 1908.

MAURICE NOVERRE: *L'Oeuvre de Georges Méliès,* in « Le nouvel Art Cinématographique », Brest, luglio 1929 - ottobre 1929.

« La Revue du Cinéma », con un articolo di PAUL GILSON: Georges Méliès inventeur; n. 4, 15 ottobre 1929.

Les Mémoires de Georges Méliès, par lui même; scritti nel 1937 a Orly; pubblicati in italiano su « Cinema », n. 40, 41, 42, 43, 44, Roma 1937; pubblicati in francese nel volume di Bessy e Lo Duca, e in riproduzione in fac-simile nell'appendice al volume stesso (edizione speciale di 500 esemplari numerati).

CARL VINCENT: *Histoire de l'Art Cinématographique* (un capitolo su Georges Méliès, pagg. 6-11), Editions du Trident, Bruxelles 1939.

IRIS BARRY: *Georges Méliès. Magician and Film Pioneer*: 1861-1938, in « Art in Our Time », pagg. 361-366. Museum of Modern Art, New York 1939.

FRANCESCO PASINETTI: *Mezzo Secolo di Cinema* (un capitolo su Georges Méliès, pagg. 14-18). Poligono ed., Milano 1946.

GEORGES SADOUL: *Histoire générale du Cinéma*: *vol. II*: *Les Pionniers du Cinéma* (capitoli: III, *Les Vues fantastiques de Georges Méliès;* V, *L'Atelier de pose de Montreuil;* VII, *Les Sujets composés de Georges Méliès* (1898-1902); XIII, « *Le Voyage dans la Lune* » (Méliès 1902); XVII, *Méliès ne changea rien à sa méthode, la mode passa...* (1903-1909); appendice: *Les principaux films de Georges Méliès*).

RENÉ JEANNE et CHARLES FORD: *Histoire encyclopédique du Cinéma, I, Le Cinéma français* 1895-1929 (capitolo: *Georges Méliès créateur du spectacle cinématographique*), Ed. Robert Laffont, Paris 1948.

I film

La Marsigliese

(*La Marseillaise*) - *Origine*: Francia, 1938 - *Produzione*: Société La Marseillaise - *Distrib. in Italia*: Libertas-Enic - *Regia di* Jean Renoir - *Soggetto e sceneggiatura di* Jean Renoir - *Scenografia di* Jean Perier, Léon Barsacq, George Wakhevitch - *Fotografia di* Bourgoin - *Assistenti alla regia*: Jacques Becker, Carl Koch - *Attori*: Lise Delamare, Pierre Renoir, Louis Jouvet, Aimé Clariond, Maurice Esande, Andrex, Edouard Delmont, Louis Allibert, Ardisson, Carette, Gaston Modot, Georges Péclet, Nadia Sibirskaia, Jacque-Catelain.

Se dovessimo basarci sulle ultime prove di Renoir dovremmo scrivere anche di lui un bilancio che, all'ultimo, segnerebbe una parabola. Come riconoscere, infatti, il primo Renoir, da *Donna della spiaggia* e da *Diario di una cameriera?* In quest'ultimo film neppure la caratteristica festa del 14 luglio riesce ad evocare l'ombra di uno stile. E la cameriera ha perduto quasi tutte le impronte delle « donne » di Renoir.

Neanche *L'uomo del Sud* ha qualcosa in comune col Renoir che va, per ricordare un periodo aureo, dalla *Chienne* a *La grande illusione,* e anche quella designazione fattagli dalla manifestazione veneziana del 1946, con un primo premio di stima, ha, ormai, tutta l'aria di un errore, fondato, peraltro, su precedenti indiscutibili.

La Marsigliese sta a cavallo fra la *Grande illusione* e l'*Uomo del Sud,* ed è proprio il film della *crisi* di Renoir. Anzitutto egli non ottempera, in questo film, soltanto a un fine disimpegnato d'arte, e i dialoghi, accentuati, credo, nella edizione italiana, mostrano il « committente » come in certe antiche pitture sacre si intravede in un angolo il « donatore ». Ma il vero difetto di questo film è l'assenza di un tessuto narrativo, tanto che la sceneggiatura, che lavora su un « tema » pieno di limiti e, allo stesso tempo, di libertà, non può sollevarsi che in qualche episodio grandemente persuasivo: il trasferimento dei marsigliesi, per esempio; e l'uscita del re lungo il viale alberato seguito da cortigiani neri. Lugubre corteo funebre.

Una fotografia nitida, stilisticamente ed espressivamente unita, come in *Boudu sauvé des Eaux* e nella *Grande illusione,* che nel paesaggio naturale hanno il loro oggetto sapientemente acquisito all'immagine, lascia nella *Marsigliese* la migliore impronta del segno renoiriano, quale non vedremo piú nelle sue cinegrafie americane, buie, viscide, e acquitrinose.

Il « costume » è reso con una leggerezza esemplare, quale si riscontra nella migliore tradizione francese: e pensiamo allo sforzo vittorioso di Benda e Feyder in *Kermesse héroïque*. La prova, sempre difficile, quando entrano in lizza le parrucche dei marescialli e delle dame, i cinturoni delle « guardie nazionali » e le variate « tenute » dei protagonisti della « rivoluzione », è nettamente superata in una ricostruzione ambientale resa attendibile anche dal movimento degli attori e dalla frammentata evoluzione degli episodi, che, per sè stanti, sono validi. *La marsigliese* di Rouget de Lisle, che ritenevamo *protagonista,* è, se si vuole, la grande assente. Accompagnamento militaresco di cinquecento uomini in marcia, e non suscitatrice, essa stessa, di immagini e di fatti. Ma i titoli dei film ci hanno abituato da un pezzo a queste inversioni.

Il doppiaggio è perfettamente dosato, ed azzeccata è la voce di Campanini, attribuita al piccolo soldato che cade in mezzo alla fucileria.

m. v.

Il corvo

(*Le Corbeau*) - *Origine*: Francia, 1943 - *Produzione*: A.G.D.C. - *Distribuzione in Italia*: S. An. Gra. F. - *Regia di* Henri-Georges Clouzot - *Soggetto di* Louis Chavance - *Sceneggiatura di* Henri-Georges Clouzot e Louis Chavance - *Musica di* Tony Aubain - *Fotografia di* Nicolas Hayer - *Attori*: Pierre Fresnay, Ginette Leclerc, Micheline Francey, Helena Manson, Jeanne Fusier-Gir, Sylvie, Liliane Maigné, Pierre Larquey, Noel Roquevert, Antoine Balpetré, Jean Brichard, Pierre Bertin, Louis Seigner, Roger Blin.

Donne scoperte che stanno abbandonate sul letto, uomini facili alle vertigini, bimbe isteriche, giovani invertite, esseri comunque tarati: zoppe, monchi, pazzoidi; questa è l'umanità che Clouzot ci presenta cosí in *Legittima difesa* che nel *Corvo*.

E poi malattie e lettere anonime, sporcizia di poliziotti, ospedali, funerali e suicidi. C'è quanto di piú violento per fare di questo regista un autore sgradevole. Eppure, a parte l'impressione che suscitò *Il Corvo* alla sua nascita, a parte gli « effetti » che può produrre la cinematografia di Clouzot in un pubblico spiritualmente indifeso, in sede filmica non si può negare la coerenza del suo mondo, la unità del suo stile, la ferma consistenza della sua costruzione drammatica. Nel *Corvo* il teatro, coi suoi colpi di scena, non ha nulla da insegnare a Clouzot, e il punto in cui Germain scopre la lettera di Diana è di una drammaticità cosí intensa (vede in lei il *Corvo*, il delinquente, e apprende che essa deve dargli un bambino) che lascia gli spettatori senza respiro. Poi altri colpi di scena si susseguono, ecco anche il colloquio col vecchio dottore, sotto la lampada: « Dove comincia l'ombra e dove finisce la luce? ». Qui il *grand guignol* fa posto a Sartre, e allo stesso Verdoux.

In un momento in cui il cinema francese pare ricorrere, attraverso Cocteau, alla letteratura, la presenza di Clouzot garantisce una sicura ripresa cinematografica. Ed egli sa apportare anche elementi nuovi al linguaggio in evoluzione del cinema: c'è quella sosta tranquilla della vendicatrice, nella strada, che pare di un essere, che, dopo una missione bestiale, sia incerto sui suoi passi; c'è quella fuga della crocerossina annunciata, prima, dalla parete scabra del muro, che si conclude davanti allo specchio rotto; ci sono agitazioni di folla che ripete ritmicamente « le corbeau », e acute sensazioni date da rasoi passati sull'unghia o da orologi che vengono caricati.

Un compiacimento dell'orrido, che ricorda Stroheim, è nello stile del Clouzot: in *Legittima difesa* avevate il gobbo che fotografa donne di tutti, la passione di Dora, il negretto del poliziotto: « con le donne non avete fortuna » dice alla fotografa il reduce di Sidi-Bel-Abes (Jouvet); ma « siete il mio tipo ». Nel *Corvo* c'è quel trasporto che fa pensare alla processione di *Sinfonia nuziale*, come la carne cruda del macellaio e i cerotti, i mutilati, le zoppe, e le vecchie orride di *Sinfonia* e di *Femmine folli* si fanno ricordare insistentemente quando si è di fronte alle vicende di Clouzot.

Nel *Corvo* anche i bimbi prendono diletto alle lettere anonime. Rolanda ruba dalla cassa della posta. Tutti quelli che ricevono lettere hanno qualche rimprovero da meritare. Gli incontri d'amore o le liti possono avvenire anche in chiesa. Il sacerdote ringrazia la Provvidenza di aver trovato il colpevole, e proprio in quel momento la storia ricomincia. Poi si parla con naturalezza di aborti, cancri, tibie scoperchiate. Un bilancio, ripeto, non comune, che non evita le sgradevolezze, che investe il pubblico con eccezionale violenza. Pure, dopo tutte queste constatazioni, di cui si dovrà tenere conto in sede di *effetti* psicologici e sociali — e ciò non è da trascurarsi quando si sa che il film si rivolge a tutti, adulti e fanciulli, forti e indifesi, dotati di capacità selettive o succubi — non si può disconoscere la profonda personalità del Clouzot, la sua padronanza del mezzo cinematografico ed anzi il suo intuito: la descrizione di ambienti, come la Questura e l'Ospedale, la penetrazione psicologica dei personaggi — che fanno ognuno una storia a sè — e la completa giustificazione dei loro gesti piú complessi. Un autore cinematografico, quindi, autentico. E attendiamo

con curiosità la sua *Manon* moderna, dove, dopo le case dei colpevoli e dei sofferenti, si appresta a scrutare i riposti segreti di una casa di piacere, ai nostri tempi.

m. v.

Una donna nel lago

(*The Lady in the Lake*) - *Origine*: U. S. America, 1947 - *Produzione e Distribuzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Regía di* Robert Montgomery - *Produttore*: George Haight - *Sceneggiatura di* Steve Fischer *basata sul romanzo di* Raymond Chandler - *Fotografia di* Paul C. Vogel - *Scenografia di* Cedric Gibbons e Preston Ames - *Musica di* David Snell - *Montaggio di* Gene Ruggiero - *Effetti speciali di* A. Arnold Gillespie - *Attori*: Robert Montgomery (Philip Marlowe), Audrey Totter (Adrienne Fromsett), Lloyd Nolan (Luogotenente De Garmot), Tom Tully (Cap. Kane), Leon Ames (Derace Kingsby), Jayne Meadows (Mildred Hevelend), Dick Simmons (Chris Lavery).

Già Orson Welles aveva pensato a realizzare un film tutto soggettivo; ponendo cioè la macchina da presa sempre in luogo del protagonista e mostrando pertanto ciò che egli vede, inducendo infine lo spettatore a sostituirsi al protagonista e alla macchina ad un tempo. Parzialmente, il procedimento era stato adottato in qualche caso: si ricorda l'inizio di *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di Rouben Mamoulian: una sequenza discretamente lunga. Alfred Hitchcock lo adotta spesso e volentieri, qua e là, sostituendo la macchina a questo o quel personaggio. Del resto il caso della sostituzione della macchina da presa ad uno dei personaggi giustifica e sollecita i movimenti della macchina stessa che appaiono, in tali circostanze, perfettamente logici e naturali: la panoramica corrispondendo allo sguardo del personaggio, le carrellate al movimento del personaggio che cammina.

Robert Montgomery, accingendosi per la prima volta alla regía (aveva soltanto collaborato, poco prima, con John Ford per *They Were Expendable*), ha affrontato la questione in pieno, con tutti gli accorgimenti tecnici e le conseguenze del caso. Il protagonista si vede direttamente solo due o tre volte, nella positura di un conferenziere che parla agli spettatori, invitandoli ad assistere ad una complicata storia dal suo punto di vista. Cosicché nel racconto egli si vedrà poi, com'è naturale, soltanto riflesso nello specchio; laddove se ne udrà la voce per tutto il racconto. Al di fuori di questa impostazione programmatica e di qualche trovata, non appare che altro interesse possa suscitare questo film basato del resto su una trama un po' complicata, che induce necessariamente a lunghi dialoghi, a lunghe disquisizioni, durante le quali gli interlocutori del protagonista sono visti in mezza figura e parlano rivolti alla macchina da presa.

Un certo interesse è offerto invece dalle soluzioni tecniche adottate, per giungere ad una continuità narrativa, di fatti visti dalla posizione del protagonista. Particolari accorgimenti sono posti in uso, specie per quanto riguarda la mobilità della macchina da presa, i raccordi tra scena e scena (non potendosi evidentemente allestire enormi scenografie).

E' probabile che il procedimento della soggettivazione della macchina da presa integralmente adottata per tutto un film si esaurisca con *Lady in the Lake*. Non si esclude peraltro la opportunità di creare altri film « in prima persona », ma usando di sistemi che liberandosi dal presupposto puramente tecnicistico del caso specifico, siano sollecitati da uno spirito d'invenzione fantasioso che consenta il raggiungimento di un risultato artisticamente piú espressivo. Va in ogni caso a Robert Montgomery il merito di aver usato di questo procedimento per la prima volta.

f. p.

Fiesta e sangue

(*Ride the Pink Horse*) - *Origine*: U. S. America, 1947 - *Produzione*: Universal-International - *Regía di* Robert Montgomery - *Sceneggiatura di* Ben Hecht e Charles Lederer *basata sul romanzo di* Dorothy B. Hughes - *Fotografia di* Russell Metty - *Scenografia di* Bernard

Herzbrun e Robert Boyle - *Musica di* Frank Skinner - *Produttore*: Jack Harrison - *Attori*: Robert Montgomery (Gagin) Wanda Hendrix (Pila), Andrea King (Marjorie), Thomas Gomez (Pancho), Fred Clark, Art Smith, Tito Renaldo, Iris Flores.

Dopo il film soggettivo (*Lady in the Lake*) in cui la sua presenza era limitata alla voce e alla immagine sullo specchio, salvo tre o quattro interpolazioni con immagine diretta, Robert Montgomery si accinge in *Ride the Pink Horse* ad un film in cui appare evidente il tentativo di creare, anzi tutto un'atmosfera. Ancora una volta la tecnica lo avvince. Cosicché per tutta la parte introduttiva del film il personaggio protagonista è seguito dall'obiettivo, con un complicato e ingegnoso movimento. Si capisce subito come egli tenda con questa lunga introduzione silenziosa a condurre lo spettatore in un certo clima e a mantenervelo appoggiandosi poi, non tanto a soluzioni tecniche particolari quanto a fatti lievemente inusitati, non privi di un certo piglio fantastico. Si avverte in tale narrazione la presenza di Ben Hecht, e ci si richiama particolarmente al clima ambientale di *Angels over Broadway*, dallo stesso Hecht sceneggiato e realizzato nel 1940. In sostanza il fatto si riduce a un intreccio di romanzo giallo, con le conseguenti sospensioni, con il caratteristico alone di mistero; ma in piú nell'ambientazione sono introdotti elementi inusitati: qui è una giostra alla periferia di un paese; intorno alla quale Montgomery tende a creare un clima di «realismo magico» soprattutto valendosi del personaggio di una giovinetta, Pila, che per tutta la durata della vicenda si accompagna al protagonista, partecipando alle vicissitudini di lui.

Robert Montgomery, quale attore, presenta probabilmente una maggiore coerenza espressiva che non il Montgomery regista del quale sono peraltro bene apprezzabili le intenzioni di creare alcunché di inusitato e originale, ancorché il fine non sia sempre raggiunto.

f. p.

N. U.

Origine: Italia 1948 - *Produzione*: I.C.E.T.-Lux Film - *Documentario di* Michelangelo Antonioni - *Fotografia di* Giovanni Ventimiglia - *Consulenza musicale di* Giovanni Fusco - *Organizzatore*: Vieri Bigazzi.

Michelangelo Antonioni si interessa nei suoi documentari (il primo dei quali è *Gente del Po*), alla vita degli uomini e al loro ambiente piú che alle cose e ai monumenti che stanno intorno al funzionamento di una determinata attività. Nel caso specifico gli uomini sono gli spazzini. Invano si cercherebbe quindi in *N. U.* una spiegazione circa il modo con cui è organizzato il servizio della nettezza urbana in una grande città: questa attività costituisce soltanto uno sfondo che serve nello stesso tempo da filo conduttore per la rappresentazione della vita degli spazzini in una giornata qualsiasi, dall'alba al tramonto. Antonioni si accosta con umiltà e senza retorica alla descrizione di codesta vita. E' quindi una serie di quadri nei quali la condizione umana, senza che vi subentri un giudizio sul problema sociale, appare poeticamente interpretata, in una prospettiva e in una cornice entro cui si svolgono le azioni piú naturali della vita dell'uomo, dallo svegliarsi al mattino, al cibarsi, al fare la siesta pomeridiana; che possono sollecitare peraltro piú di una invenzione patetica. E' soprattutto notevole lo spirito di osservazione da parte di Antonioni, delle cose piú umili. E qualsiasi argomento si presterebbe pertanto alla sua fantasia per creare un'immagine suggestiva, per inventare un motivo che distaccandosi dalla pura e semplice presentazione di cose e di fatti evoca un clima, un mondo, un'atmosfera.

f. p.

Rassegna della stampa

"Hommage a Feyder"

Mentre perdura dolorosa l'eco della scomparsa di Jacques Feyder, leggiamo su «L'Ecran Français» una bella pagina che Jean Grémillon ha dedicato al grande regista di Kermesse héroïque, *e che è, oltre ad un commosso saluto, una profonda definizione di quell'artista, e della posizione del regista in genere.*

«Quando muore un celebre attore dello schermo un'immensa folla di ammiratori ne sente dolorosamente la perdita. Se questa è la gloria, si può dire che quella del regista, dell'autore del film, è ben poca cosa. Occorrerebbe forse diffondersi in un'analisi dell'opera di Feyder, delinearne lo svolgersi, sottolineare di essa la grandezza, la finezza, l'ironia o la tragica tenerezza. Ma sarebbe indegno della profonda ammirazione che ho per lui, fare ciò in questa sede, cosí limitata. Sono piuttosto dei ricordi, che mi vien fatto di evocare, dei lontani ricordi di vita intellettuale con Jacques Feyder.

«Mi domina però un pensiero: com'è singolare, cioè, la posizione degli autori dei film. La ricchezza, la potenza, l'efficacia dello strumento di cui essi dispongono, di cui noi disponiamo, è incomparabile. La forma stessa del film impressiona a tal punto lo spettatore che egli si trova come dinanzi a una nuova esperienza dei propri sensi: questo mondo diverso, vario, questo complesso concerto di immagini, di suoni, di rumori, e di richiami a viva voce anche, dei quali il regista ha curato la presa fino al dettaglio, è inteso come la vita stessa, come la realtà. Questo possente strumento, inoltre, che ha una forza ignota alle altre arti, agisce sulle masse piú grandi: ciò che dice, ciò che mostra l'autore di un film, è udito, visto, da milioni di persone contemporaneamente. Prima d'ora non s'era mai vista un'arte diventare, come il cinema, un bisogno fisico essenziale. Di piú, per centinaia di migliaia di persone, tra quei milioni di spettatori, il cinema non è soltanto l'unica arte che essi seguono regolarmente, ma è il principale, per non dire l'unico, loro mezzo di conoscenza del mondo. Basta questo, per intuire la responsabilità del regista.

«La sua opera però, l'opera che egli ha creato, è d'altra parte la piú labile, la piú fragile, la meno duratura di tutte quelle d'arte. Un giro piú o meno lungo di «prime visioni», un piú largo, successivo giro, piú o meno riuscito, e il film è un ricordo. Solo una frazione infinitesimale del pubblico s'interessa alle opere del passato. Il carattere di merce preso dal film ai nostri giorni lo fa precipitare: esaurito il suo rendimento, è abbandonato. E' un miracolo, se restano ancora talune di quelle opere di cinema del passato che pure sono d'una importanza capitale.

«Stendhal, nel 1830, poteva dar appuntamento al lettore del 1880, e, nel 1948, è altrettanto vicino a chi ha la ventura di scoprirlo. Egli poteva essere certo che la sua opera di scrittore si sarebbe sempre sostenuta. Guardiamo il cinema, invece: dobbiamo proprio dire che è nella sua natura, profonda, intima, il divorare incessantemente il proprio passato? O forse è un fatto contingente, questo modo di esistere attuale di un'arte, trasformata in una merce, in una fonte di profitto?

«Natura o fatto contingente, questo rende comunque atroce, doloroso, il destino d'un regista, che è impegnato piú d'ogni altro autore nell'opera che ha creato. Jacques Feyder è stato prigioniero di quel destino.

«Come Méliès venditore di giocattoli, come Zecca nel sobborgo, Feyder, privato per anni dei mezzi concreti necessari per fare dei film, è morto

lontano dal mondo che amava: come può darsi che domani muoia Griffith, privato anche lui della sua ragione di vivere.

« Della sua opera si vorrebbe citare tutto. Si vorrebbe non dimenticare nulla, d'un'opera cinematografica la cui maestria, la cui sicurezza, la cui padronanza dei mezzi d'espressione, sono motivo ancor oggi per noi della stessa emozione di quando la vedemmo svolgersi per la prima volta. Penso che Feyder abbia elevato al massimo l'arte superiore d'animare e di far vivere un mondo, del quale si sente subito di far parte: il gusto perfetto di una composizione che è squisitamente cinematografica: la maestria, in una parola, che fa scoprire all'artista tutti gli elementi suscettibili d'impiego nel film, ed accostare Périnal a Lazare Meerson, per esempio. Io ammiro la sua opera perché specificamente ed essenzialmente cinematografica. Egli sapeva trovare, nel soggetto, tutto quello che era cinema.

« Diversissimi l'uno dall'altro i suoi soggetti, *Carmen* e *Thérèse Raquin*, *Pension Mimosas* e *Kermesse héroïque*: ma solo apparentemente. Vi è nell'opera di Feyder una profonda unità stilistica, un mirabile senso del cinema, per cui egli ha incastonato in una ricca « parure » i gioielli piú dissimili della loro montatura. E nessuno potrà mai dire che quell'opera è solo formale, facile. Feyder appare oggi come il regista piú fedele alla realtà.

« Nel grande quadro del nostro tempo che, talvolta senza averne coscienza, compongono gli artisti del cinema francese, *Le Grand Jeu* o *Pension Mimosas* sono testimonianze fedeli del dramma quotidiano che è nella realtà che noi viviamo. Non è un paradosso, d'altra parte, affermare che, anche quando Feyder sembra preoccuparsi solo dell'affresco storico come nella *Kermesse héroïque*, lo si sente tormentato, preso appassionatamente dalla preoccupazione della realtà. Arte di far vivere, con tutta la forza e la presenza proprie, un'azione drammatica, fino ad introdurla nella vita stessa dello spettatore rapito: ecco l'arte di Jacques Feyder. Con lui è morto il primo grande autore moderno del cinema francese, poco dopo la scomparsa del primo grande autore moderno del cinema russo, Sergei Eisenstein.

« Soltanto ora, Jacques, posso dirvi ciò che non volevate mai sentire, e che eludevate sempre, con quel vostro affascinante spirito che vi faceva sempre parlare degli altri, quando era di voi che altri voleva parlare. Quello che non ho mai potuto dirvi è che voi avete servito il cinema. Siete stato un grande combattente, del cinema: un valorizzatore di energie, senza pari nella scoperta di valori ed elementi nuovi, e nel lanciarli sulle grandi, e pericolose, vie del cinema. Non so se siete stato felice, Jacques: so che la vostra vita è stata difficile. E' la sorte, come si dice: come si ripete, di generazione in generazione, sventuratamente. Chi non si adatta a farsi « fornitore del gusto comune », ha la vita dura, fatta piú di amarezza che di gioia.

« Qualcuno ha detto che « la gloria è una forma dell'indifferenza umana »: non trovo altra immagine all'infuori di questa, per sottolineare come un'opera fragile qual'è il film resti pur viva nel tempo, anche se per i migliori soltanto, tra i milioni di spettatori.

« E' questo, Jacques, che volevo dire per voi ».

Un nuovo genere cinematografico inglese

Dilys Powell, critico cinematografico del "Times" di Londra, dà notizia criticamente — in questo scritto che riproduciamo per cortesia del British Council — di un nuovo genere di cinema documentario inglese, ossia una serie documentaria giornalistica, che discute periodicamente i grandi problemi internazionali, con uno stile potentemente cinematografico — è curata tra gli altri da P. Rotha — e che segna l'introduzione in Europa, con orizzonti molto piú vasti e con una particolare originalità, di un gusto tipo March of Time *americano. « Valgono un fondo del « Times » — scrive la Powell.*

« Si va svolgendo in Gran Bretagna una serie di documentari d'attualità, di stile giornalistico, che si chiama *This modern age,* titolo di rubrica. E' un genere nuovo, almeno per l'Europa,

che va di molto oltre la cine-attualità. E' un fatto nuovo anche perché costituisce uno dei primissimi esempi di forte investimento di capitali, da parte d'un complesso commerciale qual'è la « Rank », in un'iniziativa cinematografica che non è di speculazione, bensí d'informazione e di studio, politica, economica, sociale.

« Oggi l'iniziativa è avviata pienamente, e questo genere cinematografico ha ormai una sua fisonomia, un suo stile, una sua formula. E' il tipo di documentario piú diffuso in Inghilterra: ha mandato al secondo posto *The March of Time* americano, che pure ha dodici anni di vita. E ciò deriva dallo stile di *This Modern Age*.

« Questo tipo di documentario, di documento, come piú esattamente potrebbe essere chiamato, ha come obiettivo lo studio obiettivo dei problemi interni, della Gran Bretagna e del Commonwealth, ed internazionali. Tiene una linea di precisione e di riservatezza, di serietà, che risalgono alla tradizione del grande giornalismo inglese. Mentre la normale cine-attualità equivale alla notizia, o al reportage, *This modern age* costituisce, nei suoi documentari mensili, l'equivalente di un articolo di fondo del « Times », o di un periodico politico - economico inglese. Non si esagera affermando che nei venti minuti di proiezione di *Development Areas*, uno dei documentari della serie, ci sono trent'anni di storia economico-sociale inglese.

« Caratteristica fondamentale di *This Modern Age* è che tali documentari non sono mai un'enunciazione, bensí una discussione. E si discutono, con immagini visive, problemi che, anche quando sono interni inglesi o dell'Impero, ne investono altri che sono di drammatica attualità per tutte le nazioni. *Coal Crisis* ha qualcosa da dire a tutti i paesi nei quali la produzione o l'importazione di carbone languisce.

« Dal punto di vista strettamente cinematografico, è impressionante vedere quale potenza di effetti raggiungano, in *Development Areas*, certe immagini nude, poderose, scarne come taglio, immediate come comunicativa, di fabbriche paralizzate, di cantieri abbandonati, di strade deserte con i negozi sbarrati, e lunghe, lente carrellate di uomini seduti in ozio, nelle cosidette « regioni depresse » dell'Inghilterra, rovinate dalla crisi tra le due guerre, ed ora avviate a lenta ripresa. Vedendo *Coal Crisis* si arriva a dire che sarebbe stato impossibile alla parola scritta far balenare con quella drammaticità, con quella crudezza, con quella emozione, la tragedia che è il lavoro di certi minatori.

« Tali documentari non si limitano quindi alla retrospettiva, cosí come non fanno dell'attualità puramente di cronaca. Nessuna di tali rassegne analitiche dà mai per risolto il problema toccato, come invece appare troppo spesso nel documentario corrente: esse prospettano la situazione realisticamente. E molte volte agitano drammatici problemi di popoli che lottano per il lavoro, per il benessere economico, in dolorose condizioni: come *Jamaica Problem* per esempio, che propone una soluzione pianificata per sollevare gli indigeni di quell'isola dalla miseria in cui vivono. D'altro canto, questioni politiche imperiali di portata internazionale, come quella della Palestina e quella della controversia anglo-egiziana, sono oggetto di una inchiesta: e qui realmente siamo sul piano di un fondo del « Times », per la prima volta nella storia del cinema.

« I documentari di questa serie che affrontano i grandiosi fenomeni o problemi, etnici, geologici, agricoli od economici, di portata universale — come *This World Is Rich* di Paul Rotha — valgono *The River* di Lorentz, o, con un parallelo nel cinema a soggetto, *Furore* di Ford. Quello di Rotha, che sembra proporre uno stile nuovo di narrazione rispetto a *World of Plenty*, del quale pure riprende il tema, con una nuova tesi, è impressionante: il regista ha evocato dalla realtà di popoli lontani immagini terribili di fame, di miseria, di distruzioni portate dalla guerra, ed immagini ancora piú spaventose di morenti e di morti, che sconvolgono realmente la coscienza dello spettatore, del nostro uomo medio cosí egoista.

« Questo è *This Modern Age*: una nuova forza per il cinema inglese ».

Vita del C. S. C.

Nella prima settimana di giugno hanno avuto luogo nella Sede del Centro Sperimentale di Cinematografia, le prove di esame e le conversazioni con gli allievi delle diverse sezioni: Registi, Attori e Attrici, Operatori, Scenografi, Costumisti, Tecnici del Suono. La Commissione era composta da: Luigi Chiarini, Presidente, dal direttore del Centro Francesco Pasinetti, dagli insegnanti Michelangelo Antonioni, Guido Notari, Guido Fiorini, Claudio Dall'Olio, Veniero Colasanti, Mario Calzini, Gino Parolini, Raya Garosci; segretario Mario Verdone.

Le conversazioni si svolgevano oltre che nei cinquanta argomenti specifici riguardanti le varie discipline, su qualsiasi argomento inerente l'attività cinematografica, cosicché l'allievo potesse far intendere in che modo si sia valso dell'insegnamento del Centro Sperimentale, non solo, ma in che modo abbia tratto profitto dal clima in cui per un periodo maggiore o minore è vissuto, esercitandosi nell'attività pratica.

La Commissione ha determinato di trattenere presso il Centro l'anno prossimo soltanto alcuni elementi del primo corso di quest'anno, ripromettendosi di rilasciare a tutti gli altri un certificato comprovante la loro maggiore o minore idoneità al cinema, di affiancarli e di consigliarli circa la loro carriera cinematografica.

Nel teatro di posa n. 2 del Centro Sperimentale, destinato alle esercitazioni degli allievi, si sono svolti i «provini» degli allievi stessi, sotto la guida di Luigi Chiarini. Su una scena disegnata e allestita da un allievo scenografo del secondo corso, sono state riprese alcune sequenze, sceneggiate dagli allievi registi e cui hanno preso parte tutti gli allievi attori e attrici del secondo e del primo corso, piú alcuni nuovi elementi ai quali il «provino» è cosí valso quale esame di ammissione. Gli allievi operatori hanno assistito l'operatore Carlo Nebiolo, gli allievi fonici il tecnico del suono Giovanni Rossi, gli allievi registi infine hanno assistito Mario Serandrei nel montaggio sonoro dei vari provini, che costituiscono pertanto, soprattutto per gli allievi attori e attrici, la piú efficace presentazione.

Sempre nel teatro di posa n. 2 è stata realizzata, su una scena allestita dall'allievo scenografo Massimiliano Capriccioli, una sequenza sceneggiata dagli allievi registi Luciano Ricci, Francesco Maselli, Lucio Fulci, Giovanni Loy, sotto la guida di Luigi Chiarini e basata su un racconto di Giani Stuparich. Alla realizzazione hanno preso parte quali attori gli allievi Liliana Tellini, Glauco Cortini, Vincenzo Cenciotti, Flora Cambi e gli stessi Giovanni Loy e Lucio Fulci. Tecnico della fotografia Carlo Nebiolo, assistito dagli allievi Mario Cimini, quale operatore di macchina, e Alfredo Palmieri.

In base agli accordi intervenuti tra il Centro Sperimentale di Cinematografia e la Film Universalia, questa ha accolto cinque allievi del Centro nella troupe del film *Gli ultimi giorni di Pompei* di Marcel L'Herbier che si sta realizzando in parte nei teatri di posa n. 1 e n. 3 del Centro Sperimentale. L'allieva di regía Vana Arnould è stata prescelta quale segretaria di edizione della troupe di Marcel L'Herbier; l'allievo regista Lucio Fulci è l'assistente di Aldo Vergano che dirige la seconda troupe del film. Partecipano inoltre al film gli allievi Enzo Trovatelli per la scenografia, Carlo Emanuele Tiepidino per la fotografia, Maria Luigia Carteny per il costume.

Gli allievi registi Gian Luigi Polidoro e Cesare Giuseppe Ardolino sono stati chiamati da Francesco Pasinetti

quali assistenti per la realizzazione del documentario *Il Giorno della Salute,* prodotto per la Film Universalia.

L'allievo attore Renato De Carmine è stato prescelto dal regista Francesco De Robertis e dal produttore Giorgio Venturini fra gli attori di *Fantasmi del mare.* A Renato De Carmine è stata affidata una delle parti piú importanti e impegnative del film.

Il 21 luglio il sottosegretario alla Presidenza del Consiglio on. Giulio Andreotti ha inaugurato la prima Mostra delle attività del Centro Sperimentale di Cinematografia. La mostra è stata allestita a cura dell'allievo scenografo Mario Garbuglia, con la collaborazione dell'allievo scenografo Ugo Pericoli nel grande salone di rappresentanza e di ricevimenti del Centro stesso.

Essa è una chiara dimostrazione del funzionamento del Centro e dell'attività svolta dagli allievi durante gli anni passati, ma soprattutto durante l'anno 1947-48.

In una parete, su un enorme schermo, sono le fotografie di alcuni fra gli ex-allievi del C. S. C., ormai avviati da tempo alla produzione: Alida Valli, Carla del Poggio, Andrea Checchi, Vittorio Duse, Mariella Lotti, Clara Calamai, Massimo Serato, Luisella Beghi, Adriana Benetti, Jone Salinas, ecc. Sulla stessa parete sono inoltre i nomi — oltre un centinaio — di altri allievi del Centro, oggi registi, sceneggiatori, scenografi, costumisti, attori, fra i meglio quotati del cinema italiano.

Sulla parete centrale è esposto un ampio quadro delle attività del Centro: una specie di grafico schematico illustrato da numerose fotografie degli ambienti, degli uffici, dei laboratori, delle aule, accompagnato da una serie di oltre dodici grandi fotografie che illustrano i diversi ambienti e laboratori in funzione.

Ai lati della tabella centrale sono numerose fotografie degli allievi attori e attrici di quest'anno. Sulla parete di fronte sono esposti oltre cinquanta bozzetti di scene e costumi degli allievi delle rispettive sezioni. La quarta parete, infine, comprende la presentazione di un apparecchio per la misura della riverberazione del suono, realizzato dagli allievi scenografi, una esposizione della attività svolta dagli allievi registi, con la presentazione di alcune sceneggiature, di fotografie di scene di « provini », di fotografie di impostazione di scene di recitazione eseguite in aula.

Ai lati del salone centrale, in due altre stanze sono rispettivamente presentati: l'attività culturale ed editoriale del Centro: dalla rivista *Bianco e Nero* alla Collana di Studi Cinematografici; e i rapporti tra il Centro Sperimentale e la Film Universalia, con la presentazione di scene dei film che l'Universalia realizza nei teatri di posa del C. S. C. e alle quali prendono attiva parte gli allievi del Centro stesso.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

Tipografia SO. GRA. RO. - Roma, Via Cesare Fracassini, 60 - Telefono 390.200